

Драган Хамовић
ПУТ КА УСПРАВНОЈ ЗЕМЉИ



Уредник
ЈОВАН ДЕЛИЋ

Ликовно-графичка опрема
ДРАГАН ТАДИРОВИЋ

Рецензенти
др ЈОВАН ДЕЛИЋ
др ДРАГАН СТАНИЋ
др РАНКО ПОПОВИЋ

Монографија представља резултат рада на пројекту
„Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века:
национални и европски контекст“ (178016) који финансира
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Штампање књиге *Пути ка усјавној земљи* омогућила је
Компанија „Дунав осигурање“ из Београда.

ISBN 978-86-7095-226-3

Драган Хамовић

ПУТ КА
УСПРАВНОЈ
ЗЕМЉИ

*Модерна српска поезија
и њена културна самосвесност*

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
Београд, 2016.



Слика на корици: Петар Лубарда, *Косовски бој* (1953)

САДРЖАЈ

ПРЕ УВОДА

EARTH ERECT	11
-------------------	----

УВОД

СРПСКИ КУЛТУРНИ ОБРАЗАЦ, МОДЕРНИ КЊИЖЕВНИ ОРИЈЕНТИРИ	17
---	----

I

ЗА УНУТРАШЊИ НАЦИОНАЛИЗАМ

ЈОВАН ДУЧИЋ: СРЕДОЗЕМНИ ОКВИРИ СРПСКЕ КУЛТУРЕ.	37
ЈОВАН СКЕРЛИЋ: ПРИЛОГ ИЗГРАДЊИ МОДЕРНЕ КУЛТУРНЕ САМОСВЕСТИ	56
КЊИЖЕВНОСТ МЛАДЕ БОСНЕ: НАЦИОНАЛНО ТЛО И МОДЕРНОСТ	72

II

РОДНА КОБ, ОТКРОВЕЊА

МИЛОШ ЦРЊАНСКИ: МИТ О СРБИЈИ И ДВОЈНИЧКА ФИГУРА ГРАНИЧАРА	89
РАСТКО ПЕТРОВИЋ: ОТАЏБИНА КАО ВЕЛИКИ ДРУГ	109
МОМЧИЛО НАСТАСИЈЕВИЋ: МУЗИЧКА ДРАМА, ОПИТ У РАЗВОЈУ ЛИРСКЕ ПОЕТИКЕ	127
СТАНИСЛАВ ВИНАВЕР: ЕПСКИ ИМПУЛС ЕКСПРЕСИОНИЗМА	137
МИЛАН ДЕДИНАЦ: АВАНГАРДА И „СТРАЖИЛОВСКА ЛИНИЈА“	151
СКЕНДЕР КУЛЕНОВИЋ: ЗЕМЉА НАША СТОЈАНКА	169

III КОСОВСКО ОПРЕДЕЉЕЊЕ, ШТА ТО БЕШЕ?

ЗОРАН МИШИЋ: КОНЦЕПТ МОДЕРНЕ ПОЕЗИЈЕ ПОСТАВАНГАРДНОГ ДОБА	183
ОСКАР ДАВИЧО: У ПОЛЕМИЧКОМ КОНТЕКСТУ МОДЕРНИЗМА ПЕДЕСЕТИХ.	207
ВАСКО ПОПА: ВУК ЗАГОНЕТАЧ ИЗ УСПРАВНЕ ЗЕМЉЕ	221
БРАНКО В. РАДИЧЕВИЋ: ЛИРСКИ МИТ О РАТАРУ И РАТНИКУ	241
БРАНКО МИЉКОВИЋ: СТРАТЕГИЈА ОБРАДЕ НАЦИОНАЛНИХ СИМБОЛА.	258
МИОДРАГ ПАВЛОВИЋ: АНТОЛОГИЈА КАО ПОТПОРА ПЕСНИЧКОГ ПРОГРАМА.	276
ИВАН В. ЛАЛИЋ, ЈОВАН ХРИСТИЋ: ВИЗАНТИЈА И АЛЕКСАНДРИЈА	289
БОРИСЛАВ РАДОВИЋ: ТРАУМА НАСЛЕЂА	302

IV ОДБРАНА СЕЂАЊЕМ

ЉУБОМИР СИМОВИЋ: КОСОВСКИ ИСПИТИ	321
МАТИЈА БЕЂКОВИЋ: ЈЕЗИК У ИГРИ И ЈЕЗИК У ОСЛОБОДИЛАЧКОЈ АКЦИЈИ.	333
РАЈКО ПЕТРОВ НОГО: ЗАВИЧАЈ КАО МНЕМОТОП.	345
МИЛОСАВ ТЕШИЋ: ПОЕЗИЈА КАО МЕДИЈУМ ПАМЋЕЊА	359

ИЗВОД

СРПСКА ПОЕЗИЈА ДАНАС И ЊЕНО СЕЂАЊЕ	375
<i>Напомена аутора</i>	391
<i>Рејсџар имена</i>	393
<i>Белешка о аутору</i>	399

Земља земљу која.

Српска народна загонетка

Поље као ниједно

Васко Попа



Пре увода

EARTH ERECT

Песма „Непредговор“ модерног мексичког митографа Октавија Паза, у којој затичемо Васка Попу као лирског јунака, послужио је као тачнији предговор поезији нашег песника од већине других, опширнијих, наоко информативнијих. Налик Попиним згуснутим похвалама или поклоњењима песничким прецима (Настасијевићу, Костићу, Стерији) и уводима у антологијске зборнике (о српској усмености, песничком хумору и сновиђењима) – Паз погађа у средиште Попине улоге у токовима светске поезије. А обрео се у глобалном књижевном простору уваженији него ико међу јужнословенским песницима, пре или касније: „Не предговор, / ти заслужијеш епску песму, / авантуристички роман у наставцима“¹ – читамо усред ове дуже песме, одакле израња фигура српског песника у митско-херојским обрисима, при сусрету и препознавању древних симбола и представа двају просторно удаљених народа. „Вук си који се хиљаду година борио“ – исписује даље мексички нобеловац: „Вук си и дете и имаш сто година. / Твој смех слави свет и говори Да / свему што се рађа, расте и умире. Твој смех охрабрује мртве.“ Велики песник другог, прекоокеанског поднебља – чију поезију и сами, мимо културне егзотике, доживљавамо блиском – прочитао је и похвалио наше темељне традицијске знаке у разумевајућем лирском дијалогу с прваком послератног српског модернизма.

¹ *Васку Поиу: Песме за песника*, Матица српска и др., Нови Сад – Београд, 2003, стр. 196–198.

Деценију раније, у осврту на преводну књигу *Earth Erect* (1973) Данијел Вајсборт, наводећи оцену Теда Хјуза да је *Усправна земља* „велика свечаност за националне корене Васка Попе“, овим речима коментарише Попину митопеју: „Сликовито српско приказивање, сјајно оживљено у иконографији, и само има дубоке корене у западној цивилизацији – Попа нас је све начинио Србима! Према томе, нема у његовој поезији ничег страног, ничег далеког кад се једном преброди почетна необавештеност.“² Уз препоруку за стално читање Попине поезије критичар британског часописа *Modern Poetry in Translation* закључује: „За свет поезије је нарочито важно да се његова поезија и даље преводи и објављује на што више језика, јер од њега и њему сличних зависи, у крајњој линији, преживљавање књижевне културе Запада.“³ Важне су речи поводом Попе потегнуте, у развијеној средини што је противкултурна кретања најпре могла сагледати као наступајућу опасност.

После таквог „непредговора“ и летимичног увида у размере присуства Попине поезије на језицима света, већ је лакше у оптицај увести оцену о Васку Попи као културном хероју модерне епохе српске књижевности. Делом је овај песник, чији је глас провокативно самоименован као „вучје копиле“, управо у знаку оног културног хероја с вучјим именом који је, као самоникли филолог, увео српско наслеђе у видокруг Европе романтизма, хердеровски отворене за националне културе. Без обзира на раскид с повлашћеном традицијском линијом, Попа је, као настављач међуратних напора Растка Петровића и Момчила Настасијевића, првенство дао запостављеном, дубљем аспекту фолклора. На улазу у песнички зборник *Од златна јабука* (1958), говорећи о народној баштини, Попа (по

² „Страни критичари о Васку Попи“, у: *Савременик*, год. 21, књ. 42, бр. 10, 1975, стр. 315.

³ *Исто*.

правилу експресивно суспрегнут) снажно подиже тон. Обавештава читаоце о повратку усменим почецима као епохалном усмерењу и стваралачки изазовном избору: „Данас, када се на свим странама земљиног шара наслућују па и чују гласови једног новог Препорода, који се, овога пута, заснива на поново откривеним темељима и стубовима народне уметности, ми можемо само да се поносимо поетским благом свога народа, јер не морамо лутати по свету. Управо нас то благо сједињује с читавим светом.“⁴ Као што је Вук Караџић извео на европско културно позорје нашу националну понуду у доба када су изворне тековине биле на високој цени, тако је и Попа окретање народним изворима повезао с актуелним продорима науке и уметности ка утемељујућим слојевима људског искуства, као залогом обнове, „новог Препорода“.

Треба додати да је усменој класици, испрва класици „јединој и правој“, у жеку рада на *Усјравној земљи*, Попа придодео и средњовековно песништво, примајући 1968. у Бечу угледну награду. И тада је песник држао до прожимања домаћег и ширег културног контекста, као и до присног односа синхроније и дијахроније: „Сиромашније би било песништво нашег древног континента без јужнословенске песничке традиције; без дивних средњовековних песника заљубљених у златну светлост, без мудрих безимених твораца народних песама, без великих, у немир загледаних песника модерних времена.“⁵ Била је тада ствар подразумеваног књижевног патриотизма да аутор из мање експониране књижевности с поносом скреће пажњу других на наслеђе и окружење из којег потиче – у часу када му, страна и знатнија средина, одаје признање. У овом

⁴ Васко Попа, „Од злата јабука“, у: *Сабране њесме*, прир. Борислав Радовић, Друштво *Вршац леја варош*, Вршац, 1997, стр. 590–591.

⁵ В. Попа, „Песниково срце – књига у пламену“ (Реч В. Попе приликом примања аустријске државне награде за европску књижевност), у: *Политика*, год. 65, бр. 19586, 14. 4. 1968.

случају, Попа је усменој прикључио и високу и непризнату књижевност српског средњег века, као ослонац којим се увелико подупире. И просвећени светски духови, у овдашњим симболима што их је посредовао песник *Усјравне земље* (1972) и *Вучје соли* (1975) – као и, претходног столећа, редактор српских народних песама – сагледали су и своје културне дубине, умногоме потиснуте, као и битности заједничке савремености.

Дотле су луткани југословенске идеолошке паланке подозревали националистичка застрађења песника, загорчавали му период када је требало да ужива иностране жетвене плодове на корист националне културе. Претварали су га, крајем живота, у јавну фигуру што (резигнирана и притиснута страховима) одустаје од најдубљег себе, израженог и поезијом и осмишљеном културном акцијом. Упркос свему што припада приватној историји (те каткад слика човека тоновима мање достојним његовог дела), треба ли поменути ишта друго до случај одбаченог Попиног зборника „српске средњовековне поезије“, под насловом *Јујиро мислено?* Зборник је, стицајем околности, сачуван и, недокршен, објављен чак седамнаест година по песниковој смрти.⁶ Тај затурени зборник, којем недостаје завршна ауторска редакција и увод докуменат је разорног учинка до данас активне, вруће противтрадицијске идеолошке опције. У годинама кад пробрана имена светске поезије афирмишу „националне корене“ српским песником посредоване, Попа аутоцензорски пресуђује рукопису у којем сведочи fine духовне изворе своје поезије, склања од читалачких погледа личну читанку „дивних средњовековних песника заљубљених у златну светлост“. Али, да призовемо поенту песме „Вучје очи“ (*Живо месо*, 1975) – тада „прави мрак“ још није почео да пада.

⁶ Више у предговору Александра Петрова „Васко Попа и неућутна поезија лакокрилих химнографа“, у: В. Попа, *Јујиро мислено*. Немањинско доба, Академска књига, Нови Сад, 2008, стр. 62–65.



УВОД

СРПСКИ КУЛТУРНИ ОБРАЗАЦ, МОДЕРНИ КЊИЖЕВНИ ОРИЈЕНТИРИ

Једина светла, истинска традиција наше народне поезије је непрекидна инвенција и непрекидно откривање. При светлости те неугасиве традиције мора се ићи напред, мора се просецати нова, сопствена стаза у камену свога доба.

Васко Попа, *Од златна јабука*

Унутар простора културе, *семиотичкој ѝросѝора*, Јуриј Лотман указује на корелацију постепеног развоја и момента експлозије – у наизменичном смењивању и једновременом дејству. Руску културу препознаје као *бинарну сѝрукѝуру*, док ону западног типа сагледава као *ѝернарну*: „У цивилизацијама западног типа [...] експлозија разара само део слојева културе; макар се радило о значајном делу, историјска повезаност се ипак не прекида. У бинарним структурама моменти експлозије прекидају ланац континуираног редоследа догађаја, што неизбежно доводи не само до дубоких криза, већ и до темељних обнављања.“¹ Последња наведена реченица чини се веома примењивом за разматрање српског културног и књижевног повесног случаја. На самом почетку монографије *Исѝорија срѝске књижевносѝи барокној доба* налазимо и сасвим неконвенционалан, сликовит увод, у којем Милорад Павић упућује на шири контекст своје теме, смештене у недовољно обрађено подручје на прелазу између старе и нове српске књижевности:

Постоје у породици европских књижевности читаве литературе-пасторци у једном готово правном значењу речи; оне су усвојенице данашње књижевне породице на Континенту, али њихови прави родитељи одавно не постоје. Њихов удес уједно је и њихова једина велика могућност. Откривајући поново своје праве из-

¹ Јуриј Михајлович Лотман, *Кулѝура и експлозија*, Народна књига – Алфа, Београд, 2004, стр. 228.

воре, те књижевности можда ће наћи места у свету у којем живе [...] Међутим, тренутак 'усвајања' значио је увек и једну велику кризу прилагођавања; јер на том путу ваљало се одрећи извесних елемената наслеђа.²

Ту су „велику могућност“, усред удеса вековне закинутости у азијатском ропству и на европској маргини, испитивали неки којима дугујемо најизразитије продоре наше књижевне уметности, особито у двадесетом веку, пуном радикалних спорења и сржних преиспитивања.

Слободан Јовановић у својим позним списима („Један прилог за проучавање српског националног карактера“ – завршен 1957) актуелизује проблем српског културног обрасца, а у тексту о Богдану Поповићу, такође писаном у емиграцији (1948), описује *бинарну ојозицију* нашег духовног развитка у деветнаестом веку, конструкцију једнако важећу, у најопштијем облику, и за двадесети век, као и за век управо начет: „У нашем духовном развитку XIX века преоблађивали су час западњаци, час националисти. За родоначелника западњака узима се Доситеј, а за родоначелника националиста Вук. Западњаци су нас упућивали на узоре већих и културнијих народа; националисти су нас бодрили да се ослонимо на наше домаће традиције.“³ Јовановић у закључном сегменту рада о „српском националном карактеру“ одређује најопштије црте културног човека грађеног према античком хуманистичком лику. „Културни човек није једностран“, читамо у одељку „О културном обрасцу“:

Да би нашао мерило вредности, човек мора узети све ствари као делове једне целине. Тек кад их доведе у везу и покуша ускладити, он је у стању сваку ствар поставити на своје место и одредити јој релативну вредност. Тежећи за складношћу, он одбацује све што је једнострано и претерано. Само кроз овако укупно и

² Милорад Павић, *Историја српске књижевности барокној доба (XVII и XVIII век)*, Нолит, Београд, 1970, стр. 15–16.

³ Слободан Јовановић, *Из историје и књижевности I*, БИГЗ – Југославија-публик – СКЗ, Београд, 1993, стр. 749.

усклађено разумевање света и живота човек долази до унутрашњег мира и равнотеже.⁴

Пројектовани културни образац – просуђујемо на трагу Слободана Јовановића – открива се тек у надилажењу сучељних крајности унутар тога непрестаног „културног рата“ чије континуитете одвише јасно распознајемо међу толиким традицијским прекидима и деформацијама српске културе и књижевности. У недостатку поступног развоја друштва и установа, тежишну улогу у парадигматском решењу тога сукоба примају на себе истакнути ствараоци, њиховим делањем и делима, нарочито у прекретним часовима културног кретања. Недавно је на првенство *йојединачној* удела у нашој култури указао Мило Ломпар, изводећи и одговарајући закључак: „Зато што је српска култура у много чему култура индивидуалних – а много мање колективних – прегнућа начело уметничке модерности представља битан импулс опште културне свести.“⁵ Другим речима, истински реализовани носиоци српске модерности у последња два века презали су да умање разорни учинак дисконтинуитета у нашој самосвести и премосте културне разлике између два пола европске традиције на чијој смо трусној међи.

Дословно од признатих почетака модернизације српске књижевности, на прелазу из деветнаестог у двадесети век, обнавља се питање помирења националног наслеђа и налога савремености, уз веома олако преношење тежишта на геополитички план расправе. Чак и наш први делатни модернизатор и културни херој модерног доба, Вук Стефановић Караџић, поред неспорног културног национализма, није могао избећи примедбе и сумње потекле као ксенофобни рефлекс дуготрај-

⁴ С. Јовановић, *Из историје и књижевности II*, БИГЗ – Југославијапублик – СКЗ, Београд, 1993, стр. 567.

⁵ Мило Ломпар, *Повраћај српском стјановишћу*, *Catena mundi*, Београд, 2013, стр 111.

ног пречанског отпора стратегији идентитетског растакања православне Војне границе у римокатоличкој царевини Хабзбурга. Караџићев рад значио је, једноставно речено, усклађивање са општим културним часовником Европе, који је тада ишао на руку афирмацији наше дочуване и дозреле народне културе – пред нама самима, недовољно освешћеним, колико и пред другима. „Вукова језичка реформа била је у ствари ’културна револуција’, која је следила Хердерову мисао о ’природној поезији’ и о заснивању националне уметничке поезије на народној поезији“⁶, писао је Драгиша Живковић, да би понудио књижевноисторијску дијагнозу од значаја за тему коју овде настојимо захватити у ширем временском распону. Реч је о проблему тзв. заостајања малих књижевности у односу на водеће књижевности, али посматраном с друге, помало неочекиване стране. Живковић, попут Павића, објашњава и предност проистеклу из тога заостајања:

„Заостајање“ тих малих књижевности значило је и стално оптерећење за њих, у погледу настојања да се „достигну“ велике европске књижевности, али и извесну предност, у погледу могућности слободнијег избора и комбиновања стилских црта ранијих епоха у конституисање оригиналне националне литературе. Питање „књижевне традиције“ у њима се постављало много радикалније и много жешће: борба између Вука и његових противника умногоне је била, на плану књижевности, и борба за једну од двеју књижевних традиција – оне усмене (народне) и оне, уметничке (славјаносерпске) књижевности. Бранко Радичевић је први национални уметнички песник српски не због тога што је „пропевао“ *чистијим* народним језиком (народним језиком, и то доста чистим или исто толико чистим, певали су и песници пре њега: Г. Трлајић, П. Соларић, Ј. Хаџић, Ј. Суботић, Ј. Ст. Поповић, Ћ. Малетић и други), него због тога што је стваралачки интегрисао европски осећајни поетски регистар са сликама и песничким из-

⁶ Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности I*, Просвета, Београд, 1997, стр. 234.

разом народне поезије. У исто време Бранко је са успехом асимиловао и претходну српску поетску традицију, о чему у досадашњој нашој књижевној историографији или није довољно вођено рачуна или је, на другој страни, било преувеличано.⁷

Бранко Радичевић, другим речима, заправо није млад и наивни песник новог почетка – или то само привидно јесте – него је самородни синтетичар више присутних традицијских линија, српских и преузетих – као што је такав био и Његош и други водећи романтичари, а таквим се свакако указују и кључни песнички аутори у двадесетом веку, којих ћемо се овде дотицати. Исто тако, спорадично заостраван проблем традиције, с променом вредносних нагласака с једне на другу страну историјског клатна, било је обележје и даљег српског књижевног развитака, додатно обремененог проблемом односа унутар опреке *домаће/сйрано* у политичко-идентитетском светлу, већ због граничног простирања српске културе између источне и западне културне сфере, те идеолошким изазовима постављеним пред српско друштво у различним раздобљима.

У годинама пред почетак новог века (1899) млади Јован Дучић одлучно поставља питање отварања према „књижевности опћој“ као „најсветији позив нашег патриотизма“, остајући потом маркиран Скерлићевом примедбом о помањкању националног осећаја, атипичној црти за сина заветне Херцеговине: „Српска Књижевност задовољена је тако исто с малим; величине не мјери аршином који влада у литератури опћој; она је за себе сад једна република ограничена на себи и у свом очекивању.“⁸ Дучић овде доскаче примедбама идентитетског реда, преноси фокус патриотске бриге с одбрамбене затворености у себе – на развојно отварање културног видокруга. Деценију касније, кри-

⁷ *Истио*, стр. 33–34.

⁸ Јован Дучић, „Патриотизам у књижевности“, у: *Моји сајућници*, БИГЗ – Просвета – Свјетлост, Београд – Сарајево, 1989, стр. 494, 495.

тичар тзв. младобосанске генерације, Владимир Гађиновић, високо издваја Дучићев пример синтезе националних и европских елемената: „Српска крв и српски морал, помијешани су љепотам и пластикама запада, то је књижевно покољење данашњег времена.“⁹ Димитрије Митриновић 1908. године у есеју „Национално тло и модерност“ заснива образложен модеран поглед на тему што је била и досад остала предмет све непродуктивнијих расправа. Митриновић чини једнак отклон од обеју крајности, одбацује ригидну *српску* колико и површну *зайагњачку* позицију, залажући се за унутарњу равнотежу двају становишта:

може се наша књижевност подати снажном утјецају модерних књижевности запада, па да ипак остане наша, српска књижевност; може једно дјело носити специфичан биљег индивидуалности народа, у ком је настало и бити, у исти мах, савршено модерно. [...] Ми не смијемо бити неосјетљиви према бујном и свестраном животу модерног и јаког запада, јер ће нас, некултурне и немодерне, тај бујни и снажни запад прегазити силом своје културе. Само, ради нашег угледања и позајмљивања од запада, ми не треба да се одродимо; треба да се оплодимо.¹⁰

У погледу на специфичности модерне српске културе, пре свега њене неокончане „кризе прилагођавања“, не треба сметнути с ума динамичну природу културе: „Динамику културе не можемо да посматрамо ни као изолован иманентни процес, ни као пасивну сферу спољашњих утицаја. Обе поменуте тенденције реализују се у узајамној напетости“ – истиче Лотман и објашњава својства тога процеса:

Пресецање с другим културним структурама може се остваривати преко различитих облика. Тако „спољашња култура“, да би продрла у наш свет, мора да престане да буде за њега „спољашња“.

⁹ Наведено према: Предраг Палавестра, *Књижевности Младе Босне II*, Свјетлост, Сарајево, 1965, стр. 261.

¹⁰ Димитрије Митриновић, „Национално тло и модерност“, у: *Босанска вила*, год. XXIII, бр. 19, 10. јул 1908, стр. 290.

Она мора да нађе себи име и место у језику културе у коју продире споља. Али да би се преобратила из „туђе“ у „своју“, та спољашња култура мора, као што видимо, да се подвргне преименовању на језику „унутарње“ културе.¹¹

Једна од главних, хорских замерки првог таласа српске авангарде било је подешавање предратне поезије парнасосимболиста према западним моделима, „псеудофранцуштини“ и „мајмунисању Париза“ – да употребимо изразе што их је користио Црњански. У есеју „У тражењу себе“ (1935) Момчило Настасијевић ефектно оцртава двовековну кризну путању у српском напору сустизања узорних књижевности: „Од Доситеја наовамо, зар доказивати, у непрекидној смо кризи прелаза са усменог на писано, од општенародног ка појединачном, – у кризи чији добар исход води културоносним замасима, али у којој, будемо ли губили себе, не нађемо ли се, опасност је и по сами духовни развитак народа.“¹² И Растко Петровић више текстова посвећује нашем самосвојном књижевном смештању „између Истока и Запада“. „Подвлачимо да ће најраснији писац на језику нашега народа бити не онај писац који у своје дело нагомилава све по чему се наш човек разликује од других људи“ – читамо у Растковом чланку „Да наша књига уистину буде наша“ (1930) – „већ онај који да све оно што је у нашем човеку општељудско, али што је особеније, јаче и замашније но код других“¹³. Готово исту формулу објављује Настасијевић у програмском есеју „За матерњу мелодију“ (1929):

Ништа општечовечанске вредности није постало случајним укрштањем споља. Кобна је обмана посреди. Свима припадне само ко је кореном дубоко продро у родно тле. Јер *ојшићечовечанско у умейношти колико је цвейшом изнад йолико је кореном ис-*

¹¹ Кулиџура и експлозија, стр. 185.

¹² Момчило Настасијевић, *Есеји. Белешке. Мисли*, прир. Новица Петковић, Дечје новине – СКЗ, Горњи Милановац – Београд, 1991, стр. 110.

¹³ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, Нолит, Београд, 1974, стр. 190.

йод националної. Два су става примања: Кад очврсне дух у своме, онда се не само одолева туђем него још оно будећи делује и плодносно. Тада се створи као жижа личности кроз коју и кад продре талас, ма из највеће даљине и туђине, преломиће се у лични обрт. На све мелодијске надражаје споља одговорити својом личном мелодијом. То је активно примање.¹⁴

Настасијевићева синтагма *активно примање*, као и пређашњи опис поунутрашњења уместо подражавања туђих утицаја, указује се као пут укидања наметане дихотомије *своје/иуђе* и као залог развоја, у сажимању и „експлозији“, „моменту поистовећивања свих супротности“, у појединачном трагалачком процесу – а потом и као узорита појава што утиче на померање културне свести. Тако се надомешта, премошћује недостатак постепеног књижевног развоја српске књижевности и културе.

Истоврстан процес самоосвешћења одвија се у међуратној филозофској мисли. „И у филозофији“ – писала је 1930. године Ксенија Атанасијевић – „осећа се све већа потреба да се почну да граде темељи једног специфично нашег расног мудровања о свету, које ће оплодити целу нашу културу.“¹⁵ Атанасијевићева тадашње домаће мислиоце сврстава у две струје: „апстрактно-рационалистичку“ и „динамично-расну“, а за ову другу оптира као за савременију¹⁶. У носиоце „динамично-расне“ струје поменута ауторка убраја и песнике и мислиоце, поред осталих Владимира Вујића, чија је мисао о националној култури, из идеолошких разлога, више деценија у нас прећуткивана. Придодајмо и Владимира Велмар-Јанковића, такође

¹⁴ *Есеји. Белешке. Мисли*, стр. 44–45.

¹⁵ Ксенија Атанасијевић, *Српски мислиоци*, Плато, Београд, 2006, стр. 241.

¹⁶ О проблему филозофије и културног идентитета, о динамичком односу филозофских дела са културом у којој настају, нарочито на међуратним примерима, видети у: Срђан Дамњановић, „Филозофија и проблем културног идентитета“ (*Лешоис Мајшице српске*, књ. 492, св. 4, октобар, 2013, стр. 476–484).

дуго пребрисаног аутора. А њихов је теоријски допринос критици наслеђеног и осмишљању модерног српског културног обрасца драгоцен и умногоме сагласан одговорима које налазимо у есејима и врхунској песничкој пракси Милоша Црњанског, Растка Петровића или Момчила Настасијевића, показујући затомљену страну овдашње модернизаторске мисли, више од пола века – почев од стожерног Слободана Јовановића – грубо уклоњену с нашег интелектуалног хоризонта.

У „литерарним сећањима“ из 1929. Црњански помиње, поводом Скерлића, потребу борбе „око стварања књижевности једног народа који из своје херојске епохе прелази у културну“¹⁷. Владимир Велмар-Јанковић такође полази од чињенице да су ослобођењем коначно стечени услови за почетак „изграђивања своје *сојсџвене кулџуре*“¹⁸. Као што је Винавер у есеју „Језичке могућности“ (1921) истицао да је српски десетерац изразио српско племе али не и српског човека¹⁹, Велмар-Јанковић у промишљању новог националног духа прелази с колективне на инстанцу појединца, долази до идеје „унутрашњег национализма“ што у нама самима, у сваком појединачно, надилази расне и крвне и негује етичке односе, подређене општем интересу. Такође, износи наше право за *самосџалном кулџуром*, с аргументима блиским Настасијевићевом насловном слогану „у тражењу себе“: „То је процес себетражења, прво рађање сазнања о култури, о модерној могућности њеној на терену наше народне заједнице. То је уједно и први начин за излажење из садашње опште духовне кризе: место *бексџива* од нас самих на том путу ће се наћи могућ-

¹⁷ *Срџски мислиоци*, стр. 245–246.

¹⁸ Владимир Велмар-Јанковић, *Оџледи о књижевности и националном духу. Иџрачи на жици*, Задужбина Светог Манастира Хиландара, Београд, 2006, стр. 35.

¹⁹ Станислав Винавер, *Чардак ни на небу ни на земљи*, Француско-српска књижара А. М. Поповић, Београд, 1938, стр. 13.

ности за *йрилажење* нама самима.²⁰ С друге стране, аутор *Поїледа са Калемеїдана* сматра да „страх од утицаја не даје могућност за акт унутрашњег ослобођења“²¹, али уједно одбија и приступ „прилагођавања без сукоба“. Надаље, блиско Растковом концепту „нове реорганизације“ народних вредности и промене њених спољашњих облика у „тесном општењу са модерним светом“, Велмар-Јанковић дочарава и природу стваралачког, унутрашњег сукоба што нас може довести до органског дела самосталне културе: „Дело које има органског значења за нашу књижевност, почиње тек на оној тачки, на оном раскршћу, на оном плану где се у њему развија унутрашњи сукоб између донесеног утицаја и нашег балканства, између западног и нашег човештва, западних готових форми и наше ревизије тих форми.“²² Оба мислиоца националне културе заступају модеран сензибилитет, слично, рецимо, Митриновићу, чији се концепт стапања „националног тла и модерности“, изнесен двадесетак година раније, обнавља и отеловљује у Велмар-Јанковићевим и Вујићевим теоријским, као и песничким гласовима Црњанског, Петровића и Настасијевића.

Велмар-Јанковић и Вујић текстове о потреби развитка модерне националне културе објављују с краја двадесетих година двадесетог века и почетком тридесетих, кад су датовани и проблемски сродни написи навођених српских модерниста. У тексту „О људима 'Запада' и о нама“ (1929), Вујић разликује *йри ийија зайадњака* међу образованим Србима. Два типа су заступници „Запада прошлости“ („рационалисти“ XVIII-вековног типа, као и поборници „дијалектичког материјализма“), док трећем типу западњака Вујић признаје актуелност: „И није само и искључиво западњак, но је и припадник, страствен-

²⁰ *Оїледи о књижевности и националном духу*, стр. 51–52.

²¹ *Исто*, стр. 75.

²² *Исто*, стр. 78.

ни и немирни, своје националне културе.“²³ Тај тип, закључује Вујић, значи „синтезу западњаштва у његовом [...] духовном и најбољем смислу са националним јужнословенским стилем као оригиналним казивањем о животу и свету.“²⁴ Потом се залаже за „проучавање наших сопствених извора и врела духовних“, упућујући на модел старе књижевности у којој „из притиска византијске цивилизације, полако се ослобађао један самосталнији и реалнији уметнички дух“²⁵. У чланку „Општечовечанско и локално“ (1932) Вујић изнова евоцира пример немањихке епохе: „Уметност српског средњег века започела је наш вечни сан: спајање у живу целину истока и запада.“²⁶

Кад говоримо о новом односу према стваралачким ресурсима из средњег века, вреди забележити занимљив заокрет у распону од само пет година. Реч је о Црњанском, који с краја осврта на Андрићеву поезију (1919) оштро наглашава да „наша националност почиње са Карађорђем; све друго је лажна традиција“²⁷. Исти песник, у запису „Наша лирика“ из 1924. поручује као гласноговорник свога песничког таласа: „Још једном нас чека огромном судбином наш 14. и 15. век.“²⁸ Након Великог рата, српска Византија још је била оличавана у парнасовски декорисаној поетици Дучићевих „Царских сонета“ – што их је Винавер у есеју „Скерлић и Бојић“ (1934) називао „царским фантазијама“ и „рекламном прошлости“²⁹. Шта се изменило у року од пола десетлећа? Оснажена је свест о поти-

²³ Владимир Вујић, *Сјубитана и ослобођена мисао*, Алгоритам, Београд, 2006, стр. 189.

²⁴ *Истио*, стр. 189.

²⁵ *Истио*, стр. 201, 202.

²⁶ В. Вујић, *Од Шпенглера до Свештој Саве*, Жагор, Београд, 2013, стр. 131.

²⁷ Милош Црњански, *Есеји и чланци I*, Задужбина Милоша Црњанског – Наш дом, Београд – Лозана, 1999, стр. 280.

²⁸ *Истио*, стр. 51.

²⁹ *Чардак ни на небу ни на земљи*, стр. 95.

скиваној коренитој традицији – у чему двадесетих предњачи Растко Петровић – који интегрише фолклорно и високо наслеђе у јединствен расни израз (1924): „Не треба заборавити ни средњи век, цркве кијевске, новгородске, атонске, пећке и ресавске, ни вештину – дубоко инстинктивну и артистичку – ткаља, и дрводеља, и кујунџија по маленим избама и колибама покривеним снегом и шумским сенкама.“³⁰ Дух словенског неомитологизма оставиће трага и код Црњанског, поред *Сеоба*, сасвим непосредно, и у уводу биографије *Свеиши Сава* (1934) и у „словенском“ лајтмотиву мемоарског романа *Код Хийерборејаца* (1966).

Заиста, како то да нечија – и то не било чија! – књижевна самосвест у једном часу одбацује, а у другом се отвара према дубокој традицијској подлози књижевности којој припада? Теоријско објашњење можемо опет потражити у Лотмановој концепцији културе као динамичног и сложеног семиотичког *ѝросѝора* (а не затвореног *модела*): „Семиотички простор је испуњен крхотинама различитих структура који се слободно крећу али који, међутим, у себи упорно задржавају сећање на целину, и, допавши у туђи простор, могу одједном нагло да се рестаурирају.“³¹ Рестаурација средњовековне семиотичке структуре наступа у јеку српске авангарде, да би се наврхунила у послератној синтези коју опредмећују врхунска остварења поставангарде, од Попине *Усјравне земље*, Павловићеве *Велике Скиѝије* и доцнијих религиозних стихова, Лалићеве тестаментарне обнове српсковизантијског канона као еминентно модерне песничке форме, до Симовићевих песама и песничких драма што спајају узвишено и профано, Ногових или Тешићевих сусретања чинилаца савременог и древног националног искуства у јединствене „видике на две воде“, у

³⁰ *Есеји и чланци*, стр. 287.

³¹ *Култура и ексѝлозија*, стр. 160.

интегралне видике заправо – за шта је једино поезија, уосталом, подесна.

Али није реч о томе да фаворизујемо један, макар и магистрални ток српске поезије двадесетог века. Оваква поезија не би била могућна да није припремљена развијањем, низом прекретничких индивидуалних доградњи традицијске самосвести, оживљеним „сећањем на целину“, на непрекид националног духовног искуства. А речена самосвест није изграђена постепеним кретањем културе, него мисленим и лирски смислотворним „експлозијама“ аутора што су, у међуратном периоду и после Другог светског рата, ширили утемељујућа подручја модерног српског идентитета. Призивамо опет Лотмана, јер нуди термин *самоопис културе*, делатан у оквиру ове теме: „Самоопис културе, дакле, чини границу чињеницом њене самосвести. Моменат самосвести придаје границама култура одређеност, укључивање пак државно-политичких разлога у тај процес неретко му је придавало драматичан карактер.“³² У границе нашег модерног самоописа ушла је извојевана свест о унутарњем континуитету упркос спољашњим, дугим институционалним прекидима српске културе. Још је шездесетих година протеклог века био необичан и многим споран антологичарски подухват Миодрага Павловића (*Антологија српског јесништва*, 1964), у којем је аутор први (и једини) окупио међу једне корице осмовековно српско песништво, а у допуњеном издању, двадесет година доцније, придружио и старину наше усмене лирике – тако да је укинуо временске лимите самоописа српске песме што траје „од пре памтивека“. Сада се такво чуђење не изражава, осим као страшно идеолошко одбијање православних основа српске културе од стране идеократских посредника нове империјалне политике.

³² *Истио*, стр. 236–237.

За нашу културу, поентира своје виђење Владимир Велмар-Јанковић у тексту из 1928. године, није толико важно да ли ћемо ускоро стићи Европу, колико је важно да остваримо и ми *историјски континуитет са културним идентитетом човека*³³. Истовремено, препознаје тадашњи „дух културног нихилизма, који 'зрачи' из политичке атмосфере“ и „проширује се аутоматски и на остале зоне нашег живота“³⁴. Са таквим зрачењима сукобио се након Другог светског рата и свакако најзначајнији критичар поратног модернизма у српској поезији, Зоран Мишић. У своме чувеном полемичком одговору Марку Ристићу „Шта је то косовско опредељење“ (1961) нашу културну ситуацију сагледава као драматичну до апсурда, у односу на нас саме и друге, изриче дијагнозу којој се, ни дан-данас, нема шта одузети нити додати: „Ако се данас присећамо косовског опредељења, то је зато што смо, у својој превеликој журби да се приближимо европској култури, заборавили да и наша традиција чини део те културе. Отварајући се модерном свету, као да смо заборавили на себе. Само најсмелији и најдаровитији умели су да пођу тим путем [...] Умели су да буду древни и савремени, родољуби и космополити, смерни и обесни. Умели су да стару митологију испуне савременим духом, а националне симболе да уздигну до универзалног.“³⁵ Мишић као узориту меру укрштаја супротних сила у средиште пажње поставља недовршен Растков књижевни пројекат, легитимизујући непосредно традицијско упориште поетикама својих књижевних исписника, пре свега Попе. Поводом Растка Петровића чини један од својих ширих екскурса, да би истакао превратничку, сажимајућу улогу тројице водећих међуратних песника. Притом, свеједно да ли свесно или нехотично,

³³ *Оледи о књижевности и националном духу*, стр. 63.

³⁴ *Истио*, стр. 69.

³⁵ Зоран Мишић, *Реч и време II. Песничко искуство*, Нолит, Београд, 1963, стр. 175–176.

пренебрегава истородне претходне напоре политички неподобних теоретичара модерне националне културе попут Винавера, Вујића или Велмар-Јанковића:

Кључеви наших историјских и културних вредности били су у рукама конзервативне интелигенције, која је већ деценијама била овлашћена да их тумачи у духу грађанског позитивизма, професорског ситничарства и мрачњачког шовинизма. Наша надреалистичка авангарда била је, опет, махом савршено равнодушна за све што није било записано у француским модернистичким прокламацијама, и никада није помишљала да би требало поћи, као Растко, Црњански или Момчило Настасијевић, за нашим националним, духовним и језичким особеностима.³⁶

Тешко се, наиме, може одржати Мишићева успутна оцена о „конзервативној интелигенцији“ као овлашћеном тумачу националних вредности, ако смо упознали писање Вујића или Велмар-Јанковића. Али, они за тадашње културно-нихилистичке чуваре државе титоизма једноставно нису постојали.

Културни човек није једностран – поновимо наук Слободана Јовановића. Ипак, шта друго него једностраност избија из прошловековне (данас и оснажене) традиције културног нихилизма, зачетог у почетном радикалном антитрадиционализму првог таласа књижевне авангарде, а идеолошки-револуционарно закованом код српских надреалиста, који су постали, након доласка комуниста на власт, ексклузивни арбитри модерности у српској књижевности. Стваралачко превредновање замењено је декларативним укидањем дубоке традиције српске књижевности и културе, већ суверено уведене у књижевност авангарде и њену поетичку свест. Занимљиво је подсетити се како је горњи во револуционар и песник Оскар Давичо, поводом Константиновићеве *Философије њаланке*, изгонио из простора српске културе садржаје с којима се спори идеологија за коју се борио, залажући се за редиговану и редуковану слику традиције:

³⁶ *Истио*, стр. 167.

Р. Константиновић има право кад сматра да је, говоримо ли о култури и традицији, истинска српска културна традиција она сељачка, која није била ни религиозна, ни монархистичка, ни 'романтичка', ни лазаревско-косовски опредељена у смислу одливане имитације Тајне вечере с Јудом – Вуком Бранковићем, Јудом предвелмарско-јанковићевски посрбљеног имена и презимена. То је ђифтинска чаршија са тзв. државом и оном пандурско-лажно-шенгајстовском бирокрацијом коју су тако дубоко презирали и Св. Марковић и Туцовић и све што је икад било напредно у Србији.³⁷

Није нимало чудно што је побуна против језичке меморије код позног Давича, у поезији и есејистици (*Риђуали умирања језика*), исходила у побуну против комуникационог језичког језгра, у десемантизацији, тоталном замрачењу. На другој страни од таквог подухвата лежи уверење које, заједно с најостваренијим претходницима националног и светског песништва, делатно исказује Милосав Тешић, један од савремених аутора поетичке синтезе различитих „семиотичких структура“, супротстављајући памћење језика ововремском нихилистичком заборау: „Једна од основних одлика поезије свакако је чување разнородних видова памћења, што стоји у непосредној вези с њеним непрестаним одупирањем ништи-тељским силама заборава.“³⁸

Доста уопштена тежња за истраживањем националних културних основа и дубина постаје јаснија када се пренесе у простор језика као књижевног медијума и као трезора културе: од разглобљавања фразеологизама, кратких усмених форми попут загонетке, до активације запретаних језичких значења. Примери Попиног циклуса „Косово поље“ или Миљковићеве

³⁷ Оскар Давичо, „Разголићена паланка“, у: *Дело*, год. 16, књ. 16, бр. 5, 1970, стр. 522.

³⁸ Милосав Тешић, „Камен угаони у сазвежђу кукурека“, у: *Милосав Тешић, њесник*, Народна библиотека, Краљево, 1998, стр. 284.

„Утве златокриле“ послужили су Мишићу да поткрепи своју замисао о универзалности националних симбола. Или, по још изричитим, доцнијим речима Новице Петковића (у тексту „Савремена поезија и национална култура“, 1978): „У српској култури вероватно нема другог мита који би је колико косовски могао да затвори у себе саму, а Васко Попа је управо са њим желео песнички да се понесе, да га реартикулише у његовој људској основи као исконски човеков подухват да своје постојање под бескрајним звезданим небом осмисли тако што у својој култури преуређује и симболима испуњава природу, а у природним збивањима проналази обрасце и оријентире за путеве своје имагинације.“³⁹

Поред Попине лирско-циклусне „рестаурације“, Мишић рашчлањава компоненте косовског мита да би устоличио универзалну вредност Лазаревог опредељења, буквално га преневши у модерну ситуацију личног слободног избора пред изазовима егзистенције. Тешко да је ико други сажетије и надахнутије, као у каквој интерпретативној „експлозији“, довео у неразлучну везу наоко удаљене појаве националне и опште културе: „Небеско царство коме се кнез Лазар приволео, то је она врховна тачка духа на којој се, према Бретону, разрешују све противречности, где, писао је Лаза Костић, нестају оне несразмерне разлике температуре у васељени и венчавају се сан и јава, где је Дис угледао оне очи изван сваког зла, а Растко Петровић свог Великог друга.“⁴⁰ Три деценије пре Мишићеве и Попине појаве, на пример, Велмар-Јанковић сматра косовски мит исцрпеном причом („самим ослобођењем престаје да делује у нама племенити занос косовске идеје водиље“⁴¹) и трага за новим водиљама, али дру-

³⁹ Новица Петковић, *Словенске њеле у Грачаници*, Завод за уџбенике, Београд, 2007, стр. 18–19.

⁴⁰ *Реч и време II*, стр. 175.

⁴¹ *Оједи о књижевности и националном духу*, стр. 42.

гачија поетичко-повесна перспектива Косово оживљава у пуној снази и модерности, у новом општечовечанском смислу с кореном у нашем културном тлу. Управо начело индивидуалног откривања, проблематизовања наслеђа, дијалошког „поларитета присног и страног“ у општењу с предањем (Гадамер) које су заступали међуратни мислиоци националног културног развита, подруку са водећим модернистичким песницима, учинило да књижевни нараштаји дају различите, али дубоко лично проверене одговоре на иста утемељујућа питања.



I
За унутрашњи
национализам

ЈОВАН ДУЧИЋ: СРЕДОЗЕМНИ ОКВИРИ СРПСКЕ КУЛТУРЕ

У једном од свакако најбољих есеја о Јовану Дучићу, Милан Кашанин указује на новину коју су унели песникови циклуси из првих година новог, двадесетог века, у српску поезију после „романтичарских и реалистичких песника“. „Ни у чијим стиховима нема толико сунца и неба, толико сјаја и пространства као у његовим *Јадранским сонетима*. У Дучићево време, кад за већину Срба Јадран није био реалност него сан, ти стихови су били више него песме – били су откриће“¹, истиче Кашанин и подвлачи: „Нема, не бољих, већ нема ни других приморских пејзажа у српској поезији од Дучићевих *Јадранских сонета*.“² Средоземље, кроз његов јадрански рукавац, улази у српску поезију у раздобље модерне, али не једино као дотад необрађен тематски простор или пејзаж, него и као оквир српског књижевног и културног идентитета шири од дотадашњег, што га је чинило фолклорно наслеђе положено у темеље нове српске књижевности.

Ослонили смо се на Кашанинов исказ, али морамо уочити једну фактичку нетачност, потеклу из тумачевог реторичког замаха, али и сасвим тачног генералног утиска о новој атмосфери што прожима Дучићеву поезију. У „Јадранским сонетима“, наиме, никако не можемо рећи да претежу слике сунца, нити сјаја или пространства. Напротив, преовлађују вечерњи и ноћни предели мора уз обалу и дискретна ноћна видела. У

¹ Милан Кашанин, *Судбине и људи*, Просвета, Београд, 1968, стр. 335.

² *Исто*, стр. 336.

сонету „Поред воде“ (Са Бонинова) лирски субјект се обрео „једне безимене ноћи, поред воде“, а у песми „Село“ (Из Трстеног), у ноћи „светлој и плавој“, рибарско је сеоце „полегло на стену / И сишло у затон“. Сонет „Слушање“ (Из Дубровника) почиње „кад падне вече поврх воде плаве“ и опис се одвија „док поноћне звезде шуме изнад главе“. Затим, у песми „Ноћни стихови“ (Код Светог Јакова у Дубровнику), у „мутном збору“ ноћи душевна унутрашњост лирског субјекта бива изједначена с окружењем и чује се као „неко тамно невидљиво море“. Сонет „Далмација“ (Из Сплита) такође је смештена на крају обданице, па над јадранским водама лежи „крв вечерњег сунца“. Напокон, сонет „Вечерње“ (Из Цавтата) дочарава неку поновну „ноћ без мира“ на зараслом острву и у шуми маслина. Скоро половина циклуса „Јадрански сонети“ у знаку је ноћних приморских призора, а готово да и нема неког изразито осунчаног описа као што је, на пример, морски предео у песми „Подне“ из циклуса „Сенке по води“. Давно је ипак (1936), супротно Кашанину, Никола Мирковић био запазио да је у „Јадранским сонетима“ Дучићев пејзаж сачињен „скоро искључиво из утисака слуха и акустичких тумачења и слика: вода и ноћ владају пределима“ и да спој воде и ноћи поприма карактер основног амбијента у првим успешним творевинама песниковог „првог доба синтезе“³. Обнављање скоро истоветног амбијента упућује на дубљу искуствену подлогу, потцртану поднасловним навођењем топонима дубровачке обале, ширег песниковог завичаја.

„Од Дучићевих путописа и есеја нема поузданијих водича кроз омају његових стихова“ – примећује Рајко Петров Ного и сутерише: „Најбоље коментаре за своју лирику написао је

³ Никола Мирковић, „Јован Дучић“, у: *Међурајини кријичари*. Српска књижевна критика, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1963, стр. 254, 253.

Јован Дучић.⁴ Баш у књизи путописне прозе *Градови и химере* (1930, 1940), више деценија обликованој, можемо препознати подробније описе много чега што, спрегнуто, налазимо у стиховима. Ного је, по наведеном запажању, обратио пажњу на дозивања између Дучићевих позних песама и путописа („Писмо из Палестине“), а ми ћемо указати на познато место из „Писма са Јонског мора“ као на допуну и потпору разумевању сижеа главнине „Јадранских сонета“. За овај случај прикладно је да посегнемо за појмом *тимајској сећања*, који је увео Жан-Пол Вебер. „Понекад је тема скупина сећања која се тичу функционалног аспекта детиње егзистенције“, објашњава Вебер у предговору своје делу *Темајски домени*: „Али, најчешће, тема је траг догађајног јединственог или многоструког сећања.“⁵ Поменути аутор описује и аналитичке технике утврђивања пишчеве *теме*, схваћене на описан начин: „Најпростија техника се састоји у полагању од сећања из детињства која су исправно потврђена. Тако, Валеријев текст назван *Детињство са лабудовима* донео нам је готово одмах кључ за гомилу песама, сместа запажених као аналошке модулације ове теме.“⁶ Ако поставимо, једне наспрам других, тежишне описе назначених „Јадранских сонета“ и Дучићеве евокације детињства из „Писма са Јонског мора“ уверићемо се да у томе путопису, објављеном први пут 1911. године, налазимо њихов коментар, развијенији облик. Наводимо одломак о завичажном мору према првој верзији текста, из *Српској књижевној иласника*:

Ја се сећам малих затона по нашој дубровачкој обали, детињства када сам из мора извлачио ноге и руке све окрвављене у лову на ракове, када ме је посведневно пебло сунце и морска пржина, и

⁴ Рајко Петров Ного, *Есеји*, Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево, 2003, стр. 62.

⁵ Жан-Пол Вебер, „Тематски домени“, у: *Поља*, год. 21, бр. 201, 1975, стр. 16.

⁶ *Истио*, стр. 17.

када сам сунчао косу пуну соли – док по води падаху, као крупно камење, велики звуци старих звона. Треба чути море дететом, успављивати се њиме у својој колевци као мајчином песмом, или се будити у вриску и плачу за време његових дугих еквиноција. Ко море није познао на тај начин, онда оно није страст него само леп хоризонт; оно иначе нема власти над вама, не преиначује ваше жеље, не мења вашу душу. Човек га тада слуша као песму, али не као хуку сопствене крви; оно нити тад зна да буде убилачко, ни да васкрсава. Оно није ваше тело и ваша душа; оно је онда само лепа велика вода. Треба знати све његове песме на памет, реч по реч, па разумети његов говор у свој разноликости од сунчаног подне до тамне вечери.⁷

Слике затона, вечерње и јутарње море и обала, тешки звуци звона што падају на воду, мотив телесног и душевног поистовећења с великом материнском водом, као и немушти говор или песма мора с крајева дана – очито повезују лирски с путописним текстом. У каснијој, дорађеној верзији „Писма са Јонског мора“ (*Градови и химере*, 1930) Дучић продубљује ову деоницу, али и трагове веза између сонетних и путописних призора. Тако је, рецимо, почетак претходног навода проширен реченицом што директно упућује на стихове из песме „Јутрењи сонет“: „Знам, некад ко дете, у свитање зоре, / Истим овим путем силажах на море“ („Силазио сам на воду с првим зраком сунца, да се вратим кући тек кад ме отуд отера ноћ или олуја“⁸). Такође, при помену малих затона, у завршној редакцији путописа, песник помиње „космичке игре светлости и мрака“, тј. апстрахује, семантички обременује дозвану слику из детињства. Сажимање најопштијих и врло конкретних елемената песничког искуства дато је у следећим реченицама „Писма из Јонског мора“, опет накнадно дописаним, чиме је

⁷ Јован Дучић, „Писмо са Јонског мора“, у: *СКГ*, књ. XXVII, бр. 5, 1. септембар 1911, стр. 323–324.

⁸ Ј. Дучић, *Градови и химере. Сѝаза њоред њуша*, БИГЗ – Просвета – Свјетлост, Београд – Сарајево, 1989, стр. 129–130.

тема мора код Дучића добила засебнију, личнију модулацију: „Море, то је само то дубровачко море!... И сунце, то је оно сунце које обиђе цео космос али дође вечером да западне само овде пред Бониновом!“⁹ Даљу, смисаоно обухватнију модулацију теме мора Дучић изводи у још једној касније дописаној деоници о детињству на „некадашњој херцеговачкој обали“: „Али море у детињству, то је откриће и сазнање нечег централног у животу, од којег се више ништа не може одвојити кроз све наше среће и несреће на земљи. Море у детињству, то је прво учење о величини, чистоти и моћи.“¹⁰ Један општи симбол, другим речима, задобија тачну локализацију у искуственом времену и простору, активира архетипске потенцијале и испредњачује као Дучићева „фундаментална тема која осветљава суштину дела“¹¹, у шта се уверавамо кренемо ли унакрст његове поезије. Пасаж о мору и у првој, а посебно у проширеној верзији „Писма са Јонског мора“, уклапа се у опис другог поступка утврђивања пишчеве *теме* (у Веберовом нарочитом значењу појма) посредством текста „довољно кратког и изричитог да се тема у њему запише готово као јасна“¹². Статус одломка несумњиво је поетички експликативан, а статус раног морског сећања фундаирајући.

Разматрана деоница из „Писма са Јонског мора“ више добија на аутопоетичком значењу кад је прислонимо уз познати текст Пола Валерија, есеј „Медитеранска надахнућа“ (1933), објављен знатно касније од прве верзије Дучићевог путописа (1911), а три године после првог издања *Градова и химера*, тако да су Дучићева, врло упоредива и на моменте Валерију конгенијална „медитеранска надахнућа“ свакако изнета независно од француског постсимболисте. Код Дучића и Вале-

⁹ *Истио*, стр. 130.

¹⁰ *Истио*, стр. 131.

¹¹ Ж.-П. Вебер, *Наведени текстови*, стр. 19.

¹² *Истио*, стр. 18.

рија реч је, штавише, о истоврсном поступку уграђивања сећања на детињство у конструкт ауторске самосвести. „У свом казивању ограничићу се искључиво на односе мога живота и моје осећајности у периоду њеног оформљења и тог Средоземног мора које није престало, све од мога детињства, да буде присутно било у мојим очима, било у моме духу“¹³ – пише Валери у самом уводу свог есеја, истичући, као и Дучић, пресудну улогу раног живота уз море у своме унутрашњем заснивању. Фокус на телесно, чулно предавање мору („када сам из мора извлачио ноге и руке све окрвављене у лову на ракове“) код Дучића, у Валеријевом сећању још је изоштренији и детаљнији, уз заједничку аналогију доживљаја мора као песме (српски песник, тако, море из свога сећања назива „мајчином песмом“): „Моја игра, моја једина игра, била је најчешћа од свих игара: пливање. Направио сам од ње неку врсту песме, песме коју бих назвао нежељеном, јер она никада није уобичајена и завршена у стиховима.“¹⁴ Поред места из путописа са Јонског мора, слику сродну Валеријевом опису негдашње игре у мору као „неке врсте песме“, Дучић смешта на крај „Јутрењег сонета“: „Чујем и сад: хуји испод оштрих жала / Исти стих, још исти што ме некад сrete – / Стих из строфе ко зна када започете.“ Валери, као помни аутоаналитичар, и скреће пажњу читаоцима на своје преласке „са конкретног на апстрактно, с импресија на мисли“, а речени поступак апстраховања полазишне конкретне слике примењује и Дучић, када из евокације мора свога детињства (инициране пловидбом кроз Отрант) у свој путопис интерполира згуснути поетски есеј о мору као свеобухватном феномену, трансценденцији или, како би рекао Валери, једном од божанстава. У даљој артикулацији исказа о дејству мора

¹³ Пол Валери, *Песничко искуство*, Просвета, Београд, 1980, стр. 181.

¹⁴ *Исто*, стр. 187.

на његове очи и дух, француски песник напokon долази до деонице на коју се обично позивају поборници модерног интелектуалног мита о Средоземљу: „Зар не примећујете да наш дух, у тој појави и том складу природних услова, осећа, открива управо све особине, све ознаке сазнања, јасност, дубину, ширину и меру!“¹⁵ Донекле сродну семантизацију простора налазимо и код Дучића, у путопису „Друго писмо из Грчке“, у опису атинског предела, тако да и овде има места компарацији медитеранских визија двојице песничких савременика (курзив је наш):

Најбоље сам осећао античку грчку душу у овакве часе када цео овај предео постане етеричан и спиритуалан. То су они чудни сати проведени овде, седећи између два тучна стуба Партенона, у мирна априлска или септембарска поподна. У то време сунчана светлост по старом камењу претвори се у неко млечно сијање, у неки сјај који је између сунца и месечине, и у којем се изразе оштрије све контуре и прокажу сви рељефи [...] Само је оваква долина била колевка вере у којој је оно што је било најлепше било и најсветије. И колевка философије, у којој је оно што је најјасније било и најдубље.¹⁶

Али, на граници где рационалист Валери у своме умовању о мору и Средоземљу застаје, Дучић не застаје него искорачује у онострану област: „Треба ли мору да захвалим што никад нисам био скептик? Све велико што није било истином за мој дух, било је истином за моје срце. Тако је и Бог једна велика истина срца [...] Бог је у срцу а море је његова пластика. Глас Божји на водама је дубљи и страшнији него на којем другом делу земље.“¹⁷ Религиозност и библијски видокруг из заветног круга *Лирике* (1943), као у пређашњим циклусима и неким истакнутим песмама, најдубље је подложен основним дожи-

¹⁵ *Истио*, стр. 190.

¹⁶ *Градови и химере*, стр. 274–275, 276.

¹⁷ *Истио*, стр. 138, 139.

вљајем нуминозног, пробуђеним при почетном додиру с морем. Не може бити случајно, значи, што на крају дугог песничког пута, у *Лирици*, стоје две антологијске песме, „Натпис“ и „Тајна“, у којима се граница између оностраног и ононостраног, у прозачној стилизацији, везује за видик мора, и то вечерњег и јутарњег мора, на међи дана и ноћи, јер им је тематско језгро истоветно ономе из „Јадранских сонета“ и „Писма са Јонског мора“. „С мора на чијој црној плочи / Сва мирна сунца седају, / До на брег смрти, с кога очи / На оба света гледају“ – гласи прва строфа песме „Натпис“, а средишња секстина, од укупно три строфе песме „Тајна“, даје величанствену слику јутра на пучини, успостављајући контраст у односу на претходну слику „небеских црних ледина“:

Развије јутро као пламене,
Хиљаду белих крила по мору,
А светлом земљом проспе знамене
И речи свуд по белом мрамору.
Тад су пред тајном што је морила,
Сва уста ствари проговорила.

Као у „Јадранским сонетима“, у којима се семантизују интимни морски доживљаји, у светлом и у тамном осветљењу, тако у наведеним позним песмама простор мора, кроз танане визуелне импресије, бива симболизован, постаје нерукотворена икона и слово несазнатљивог и свеприсутног Творца. У песми „Натпис“ је средишња слика „брега смрти“ на најдаљој тачки морског хоризонта, одакле очи „на оба света гледају“. Има још једна позната Дучићева песма, „Међа“ из циклуса „Вечерње песме“, упитна и без одговора, у којој се такође назира гранична линија између светова:

Када се јаве на црти
На крају туге и пира,
Високе планине смрти,
И хладна језера мира –

Ко чека на међи? О, та
Највећа тајна што траје:
Граница двеју лепота
И двеју сујета! Шта је?

Дучићева „страшна међа што дели покрет од мира“ налази се иза високих планина и хладних језера, за разлику од пређашњег „брега смрти“ на морској пучини.

Може ли се – а по свој прилици може – искуствена потка песме „Међа“ пронаћи у Дучићевом путопису „Прво писмо из Швајцарске“? Да ли се, у овој „вечерњој песни“, ишчитава опис алпског предела с излета на глечер Јунгфрау? „Ове невероватне импресије из Алпа избезуме првих дана човека с југа. Осећам да ће ме ове студене тамне ствари изменити из основе“¹⁸ – започиње Дучић „антропогеографску“ опозицију северног и јужног погледа на свет, коју ће у „Првом писму из Швајцарске“ широко развијати. У опису пењања на глечер разазнајемо апстраховани опис с почетка песме „Међа“: „Али непосредно око нас почиње предео смрти, земља на којој умире и последња клица живота [...] Али оно што овде пренерази и скамени, то је тешка хука из глечера, хука отопљеног снега што у потоцима срља у амбисе који се отварају на сваком кораку. Од њих се пролама цео овај мртви предео. Али се уху затим брзо навикне, и ужасни хук узевши облик апсолутне монотоније, најзад дадне утисак апсолутне тишине. Можда осећање тоталне самоће на овим висинама дадне и ово чудно осећање дубоког мира.“¹⁹ Алпи су, у „Другом писму из Швајцарске“, названи „ледене провинције смрти“²⁰. Премда у путопису дотиче и план културолошке разлике, Дучићев отклон од алпских предела, наспрам светлих и човечних средо-

¹⁸ *Истио*, стр. 10.

¹⁹ *Истио*, стр. 27.

²⁰ *Истио*, стр. 60.

земних пејзажа, најдубље се тиче песникове потребе за унутрашњим ослоном, па тако и придаје излету у хладни алпски простор значење тектонског душевног потреса:

Изгледало ми је тад да је мој живот наједном пресечен надвоје: пре и после мог дана на глечерима Јунгфрау. Тај дан је био прво пренеражење свих мојих чула, можда почетак извесног нереда у свима мојим мислима. Моја дотадања слутња о невероватном, добила је сад своју потврду и горак печат. Све што сам дотле видео, било је сићушно, тескобно, делимично. Знао сам за лепоте радосне или трагичне, лепоте створене за човечје срце и мисао. Али нисам знао за лепоте којих се ужасавамо јер немају ништа са човеком, јер га оборе и смрве, и јер постоје само за себе; и која су свирепа решења среће или несреће самог космоса.²¹

Довели смо у раван поређења централне тачке лирских сижеа песама „Међа“ и „Натпис“ да поткрепимо оно што је Дучић у својој есејистичкој деоници о мору исказао о утицају велике воде на рађање идеје о Богу: „Ја мислим и да се мисао о Богу зачала пред великом пучином или усред пустиње, јер се само тамо могла стећи идеја о неизмерном и вечном.“²² Опреком средоземног и алпског простора, опредмећена је и разлика између пуне и празне трансценденције. Притом делује сасвим разумљиво Дучићево опредељење за човеку благонакљонију опцију, за оностраност у обличју медитеранског сагледивог бескраја мора.

Стојећи на узоритим почецима модерне српске поезије, Дучић отвара и пролазе ка архетипским слојевима, за продор у колективно несвесно, чији је море симбол, јер, по Јунгу, „испод бистре површине крије неслућене дубине“. Поред тога, у јадранским сонетима „Крај мора“ или „Далмација“ Дучић заснива и лирски ток културноисторијске евокације, што је поступак близак ономе из путописних проза, а већ смо при-

²¹ Исто, стр. 31–32.

²² Исто, стр. 138.

писали *Градовима и химерама* статус коментара Дучићеве поезије и поетике. Још и више, Дучићев путописни венац, с довољно разлога, можемо читати и у значењу имплицитног српског модерног културног програма, сагласно и песниковом статусу у једном развојно важном раздобљу. Обресе тога програма назначује Дучић у доба каде се отискује у Женеви и Париз. У чланку „Патриотизам у књижевности“ из 1899. године, објављеном у *Зори* коју је уређивао, млади песник овако оцењује текуће прилике, оптерећене прећутним патриотским налогом српским писцима: „Српска Књижевност задовољена је тако исто с малим; величине не мјери аршином који влада у литератури опћој; она је за себе сад једна република ограничена на себи и у свом очекивању“ – исписује Дучић и закључује, не без дискретне полемичке ироније: „Но да се Књижевност српска, недорасло дјетенце народа нашег, васпита, да се његовом организму дадне правилан развитак, да се поставе границе његових дјетињских прохтијева и обиљежи пут напредовања, то је данас прва задаћа, најсветији позив нашег патриотизма.“²³ Друштвени контекст у коме се развијала српска књижевност на размеђи векова био је обележен културно-историјским специфичностима од утицаја на носиоце модерних струјања. „Изгледа да је српска књижевност, стварана у борби за националну самосталност, културно и књижевно уздизање и потврђивање у властитој држави, и деведесетих година била више заокупљена идејом како да дође до општег побољшања квалитета, до *изоширавања критерија* који би омогућио да се подигне ниво литерарног стварања, него да изврши преображај у смеру новог“ – објашњава Радован Вучковић, исказујући кључну одлику речене развојне особености: „Уместо борбе за *ново* и *модерно* у значајнијим новим књиже-

²³ Ј. Дучић, „Патриотизам у књижевности“, у: *Моји сајуџници*, БИГЗ – Свјетлост – Просвета, Београд – Сарајево, 1989, стр. 494, 495.

вним гласилима почев од 'Српског прегледа' (1895) ставља се у први план борба за европски вредносни стандард, за квалитативно усавршавање културних послова и књижевне технике.²⁴ У овом смеру је формулисана Дучићева „прва задаћа“ нове српске књижевности. Када младобосанци, Митриновић (1907) или Гаћиновић (1908), афирмишу, испред других песама, Дучићеве „Јадранске сонете“ („шири се сфера поетских мотива“, вели Митриновић), они подразумевају постигнуто садејство домаће „расне“ подлоге и европских увида. „Српска крв и српски морал, помијешани су љепотама и пластикама запада, то је књижевно покољење данашњег времена“²⁵, оцењује Гаћиновић из активистичког угла националне омладине. Дучић израста из контекста који модернизацију прихвата као култивисање и поступно усавршавање, а не раскид и негацију књижевне претходнице, као што је увелико био случај двадесетак година касније, у доба авангарде. Дучићеве стихови, њихов језик и облик, као и шири тематски опсег, били су препознати у склопу такве улоге.

Али, и путописна проза у књизи *Градови и химере* подупире исти задатак. Миодраг Павловић подсећа на интелектуални контекст у којем је Дучић стасавао: „Духовна формација Дучићева, судећи и по његовим песмама и путописима, у доброј мери изражава Европу и њену књижевну културу с краја прошлог века“, опомињући и на оновремени култ „како према антици, грчкој и римској, тако и према медитеранским културама“²⁶. Недавно, Владимир Гвозден, у својој имаголошкој студији, у осврту на Дучићеву путописну причу о старој

²⁴ Радован Вучковић, „Епоха симболизма у српској књижевности“, у: *Српски симболизам: њихолошка истраживања*, САНУ, Београд, 1985, стр. 131, 133.

²⁵ Предраг Палавестра, *Књижевности Младе Босне II*, Свјетлост, Сарајево, 1965, стр. 261.

²⁶ Миодраг Павловић, „Јован Дучић“, у: *О Јовану Дучићу 1909–1989*, БИГЗ – Свјетлост – Просвета, Београд – Сарајево, 1990, стр. 255.

Грчкој примећује да је она „део његове личне утопије и наративног трагања за медитеранским идентитетом“²⁷. Оба аспекта на које Гвозден указује прецизније одређују статус овог дела у оквиру Дучићеве и српске књижевности. Јован Делић, опет, инсистира на аутопоетичкој вредности Дучићевог завршног исказа у есеју о Исидори Секулић да је путопис „један роман о себи“, или „аутобиографија једног срца и једне памети“, стављајући ово последње одређење и у наслов опсежног огледа о *Градовима и химерама*²⁸.

Будући да наративни субјект Дучићеве путописне прозе обједињује описане пределе, од Швајцарске до Египта, где преовлађују слике и „химере“ одређене субјективном перспективом и умним преокупацијама ауторског ја, он и јесте централна инстанца, главни јунак путописног венца. Еволутивна путања једног духа, представника прекретног нараштаја једног народа, може се пратити од младалачких фасцинација и потреса у Женеви и Паризу, преко удубљења у простор античке Грчке, античког и вечног Рима, све до зрелог духовног утврђивања захваљујући боравку у Палестини и синтетичког искуственог погледа побуђеног древним египатским наслеђем. Ауторско ја налази се у средишту средоземне топографије, чија дубока прошлост лежи унутар видљивог простора, на којем је остало мало тога што путник призива. „Има градова који имају своју душу; то су они градови који имају своју прошлост. У томе су градови слични људима“ – открива Дучић у „Другом писму из Швајцарске“ поетички кључ вишедеценијског путописно-есејистичког дела: „Градови, то су унутрашње истине. Ако нису најпре унутрашње истине, онда су то само гомиле људи и камења, али нису градови. На једном порушеном граду где

²⁷ Владимир Гвозден, *Јован Дучић, њујоркисац*, Светови, Нови Сад, 2003, стр. 111.

²⁸ Јован Делић, *О поезији и поезици српске модерне*, Завод за уџбенике, Београд, 2008, стр. 107, 175.

није остало више ни трага од живота, порасту читаве прашуме маштања, разлију се читава мора душевних лепота и величина, и покажу простране сунчане палате, само ако је тај град имао некад и душу која је била стваралачка. Постоји увек град и прича о њему; један град је велик само по његовој легенди.²⁹ Оцена Мидхата Бегића о *Градовима и химерама* чини се посебно подстицајном за разматрање које предузимамо: „То нису толико путописи колико суочења са различитим цивилизацијама, исповијести о сусрету са Европом. Дучић је у ту врсту списа унио сасвим ново, унутрашње пространство. Прошлост културних структура се ту јавља као њихова дубинска позадина. Први пут један српски књижевник даје синтетичан вид читавих свјетова повезаних одређеним културним митовима.“³⁰ Пројекција наративног субјекта у простор, не у његов спољашњи садржај, него у фондус историјског и културног памћења, представља основни поступак примењен у Дучићевим путописима. Ако песниково предавање мору значи пролаз ка несвесном бездану и према колективном архетипу, онда умно проницање у места што дуго памте, у градове дуж Средоземља, посредно означава Дучићево приклањање културној меморији као залогу континуитета и смислотворне акције, наспрам драме људске ефемерности.

„Најстарији медијум сваке мнемотехнике је везивање за простор“, пише Јан Асман: „Умеће памћења оперише имагинарним просторима, култура сећања знацима у природном простору. Чак и буквално, цели предели могу да служе као медији културног памћења. Они бивају прихваћени не због знакова (споменика) већ се као целина уздижу у знак, тј. бивају *семиоџизирани*.“³¹ Дучићеви путописи почивају на опису прос-

²⁹ *Градови и химере*, стр. 37.

³⁰ Мидхат Бегић, „Модернистичка гама Дучићева“, у: *О Јовану Дучићу 1909–1989*, стр. 196.

³¹ Јан Асман, *Култура памћења*, Просвета, Београд, 2011, стр. 59.

тора што се, историјским реминисценцијама, неизбежно семитизују. То су културни топоси посејани у средоземном кругу – с изузетком Алпа, иначе симболички опонираним соларним пределима. Свест о ознаковљеном простору најдословније налазимо у „Писму из Палестине“: „Све је овде алузија, символ и опомена [...] Пејзаж палестински је одиста хришћански пејзаж Новог завета, по мирноћи ствари и ваздуха.“³²

У есејистичким екскурсима Дучић излаже најдубља лична и општечовечанска питања, али у своме песничком бедекеру кроз Средоземље остварује још нешто, врло циљано. При поређењу или оцртавању разлика између различитих раздобља, култура и етноса, српски песник, где год може, уткива историјске и предањске садржаје свога народа. Тако, у опису Херонејског поља, у „Првом писму из Грчке“, путописац повлачи аналогију са пољем Косовом, местом заветног српско-турског боја: „На Косову сам имао увек толику опсесију слуха да ми се чинило како чујем јасно све покличе војника, све усклике хероја, све јауке кукавица и злочинаца који у једном таквом боју нападају у истој гомили. Увек ми је изгледало да не бих могао проспавати ноћ на Косову не само од историјске туге, него од једне стварне галаме, вике, урнебеса људских и животињских гласова. Мени се чини и да на Херонеји нисам ништа видео, али да сам све чуо. Музика овог страшног и немог предела остаће ми у памћењу као неки изванредни лични доживљај.“³³ Није ово призив случајан – реч је о ауторској стратегији, јер Дучић уводи репрезентативне српске примере у дискурс о средоземној повести и предаји, на пажљиво бираним местима. Најпре, у „Писму са Јонског мора“ спомиње балканска поља на којима су Римљани „тукли своје највеће битке“³⁴, да би, неко-

³² *Градови и химере*, стр. 323, 329.

³³ *Исио*, стр. 204.

³⁴ *Исио*, стр. 142.

лико страница даље, говорећи о разорном учинку Турака на Балкану, одредио Србију као природну наследницу „византијског генија“³⁵, а потом, кавалерски, по изврсној издвојеној, поред сељанки лепотица са Крфа, и девојке Конављанке³⁶. У „Првом писму из Грчке“, песник поставља своје Србе у раван с парадигматичним Хеленима по једном, за њега веома важном елементу. За Дучићеву поетику културног памћења и митотворства, Грци су узорит народ, јер су знаковима премрежили читаво хеленско тло, чувајући своју прошлост и ојачавајући достојанство савремености, по правилу недостојније: „Грчки народ није оставио ни педаљ своје земље без његове легенде [...] Величина једног народа, одиста, није у његовој историји, него у његовој легенди“, припрема Дучић аргументацију за изразиту похвалу свом народу: „Због овог је српски народ виши данас од свију суседних народа: јер је сва његова историја у народним песмама претворена у митове, реке и планине пуне вила, хероји, као Милош и Марко, дигнути до ванчовечанског, а краљеви, цареви и кнежеви претворени у светитеље.“³⁷ Али то није једино упоређење српске културе с кључним моментима грчке антике. Коментар нарочитог положаја Делфа и Акропоља Дучић користи да спомене биране локације српских средњовековних манастира³⁸. Простор, *spiritus loci*, Дучић семиотизује и тако што га изнова повезује са писаним делима насталим у њему: тако у Пниксу чита Демостена, Цицерона у Тускулуму односно Фраскати, у Асизи Св. Франциска, у Дубровнику Гундулића и Држића, „уједињујући пејзаж и идеју“. Читав овај низ песник завршава нагласком на епској традицији Срба, уз самосвесно поређење с легендарним песником *Илијаде* и *Одисеје*: „Наше народне песме сам радије слушао по дим-

³⁵ *Истио*, стр. 146.

³⁶ *Истио*, стр. 160.

³⁷ *Истио*, стр. 196–197.

³⁸ *Истио*, стр. 222.

љивим херцеговачким кућама гуслара, у тескобним крчмама поред пута или пред црквом после литургије, сав срећан што спадам међу оне који су доживели да чују гусларе, што временом ишчезавају као што су нестали и њихови претходници који су на исти начин носили пуних пет столећа Хомерове стихове, док нису били забележени и сређени у два велика епоса.³⁹ Исто тако, пишући о Светој Терези из Авиле, у каталог знаменитих жена опште историје уписује и краљицу Јелену Анжујску и кнегињу Милицу.⁴⁰

У самој завршници путописа „Писмо из Палестине“, који чини, у извесном смислу, климакс Дучићеве путописне „аутобиографије једног срца и једне памети“, песник износи издашно похвално слово о уделу Срба у хришћанској историји. Светог Саву поставља међу највеће фигуре европског дванаестог века, „богатог у мистицима, века Бонавентуре и Дантеа“, уз њему својствене суперлативе („Ниједан народ није имао заслужнијег човека“), не штедећи речи у истицању српских средњовековних житија – у чијем је прочељу Савино „књижевно ремек-дело“ о Немањи – у слављењу српске црквене архитектуре и, најпосле, великих окршаја у одбрану хришћанства, укључујући и жртву последњег византијског цара, чија је мајка била рођака цара Душана⁴¹. С авангардне критичке позиције, Станислав Винавер се, у есеју „Скерлић и Бојић“, обара и на Дучићеву „рекламну“ и „декоративну“ прошлост, наводећи да је Дучић „замишљао једну прошлост којом би се могао похвалити пред странцима, па и пред рођеним својим народом“⁴². Ако апстрахујемо вишак полемичке карикатуре, Винавер тачно препознаје да Дучић обликује нов оквир историјског

³⁹ *Истио*, стр. 237–238.

⁴⁰ *Истио*, стр. 256.

⁴¹ *Истио*, стр. 355–361.

⁴² Станислав Винавер, *Чардак ни на небу ни на земљи*, Француско-српска књижара А. М. Поповић, Београд, 1938, стр. 95.

идентитета, аутопрезентације српске културе. Ако Винаверов пародијски импулс добро погађа у одвећ артифицијелне „Царске сонете“, српски екскурси у *Градовима и химерама*, поред наглашене националне тенденциозности, поседују једну дубљу функцију унутар ове синтетичке књиге Дучићевог песничког и животног искуства. Ходочастећи кроз средоземну топографију призива симболичка места, ликове и догађаје што чине упоришта европске цивилизације, али уједно контекстуализује српски историјски пут и стваралачке трагове у ширем културном простору, тако што поставља маркантна места националне културе уз бок темељним тачкама, понајвише античке баштине. Дучићева поезија, уз експлицитну подршку његовог путописног дела, обликује и доказима подлаже наратив о средоземном контексту српске књижевности и културе.

Тако песник засвођује свој, још у раном чланку „Патриотизам у књижевности“ оцртани програм отварања самодовољне српске „књижевне републике“, сагледавања и одмеравања националне књижевности као самосвојног дела европског контекста. Тема што је обликује Дучић не губи на актуелности ни деценијама доцније, и након жестоких удара противкултурних токова авангарде, када Зоран Мишић, реагујући на питање осионог заступника идеолошки оклопљеног надреализма „Шта је то косовско опредељење“, напомиње: „Тражили смо посреднике да нас приведу медитеранској култури, не увиђајући да се права култура не прима из посредничких руку, већ се узима са извора. А тај извор ми не морамо тражити по белом свету; он се налази на нашем тлу. И ми смо наследници медитеранског духа; он и данас живи у нашој старој књижевности, живописима и народном предању, у песничким текстовима Стевана Првовенчаног, Зидању Раванице и Сопоћанима.“⁴³ Равнотежа између национал-

⁴³ Зоран Мишић, *Реч и време II. Песничко искуство*, Нолит, Београд, 1963, стр. 176–177.

ног културног утемељења и отворености према легитимно припадајућем ширем културном простору била је у основи Дучићевог модерног песничког програма. Такав интегрални приступ баштини и послератни, поставангардни талас песничког модернизма, у доба кад и Дучићево дело, након авангардне и потом леве политичке негације, доживљава поновну афирмацију, а на сцену ступају врхунски песници културе. Чак и када, практично варирајући давне и познате Дучићеве увиде из путописа, пропуштају да се позову на претходника из националне књижевности – него радије цитирају Валерија (као Јован Христић, нпр.), нови заступници идеје о медитеранском идентитету српске књижевности имају путовођу у пројекту песника „Јадранских сонета“ и путописца *Градова и химера*. Дучићево првенство у обликовању „мита о Средоземљу“ у модерној српској књижевности није могуће довести у питање и треба га, с пуним разлозима, нагласити, јер надилази ствар ауторског избора и постаје далекосежни песнички програм и питање препознавања и подлагања њеног пространијег традицијског контекста.

ЈОВАН СКЕРЛИЋ: ПРИЛОГ ИЗГРАДЊИ МОДЕРНЕ КУЛТУРНЕ САМОСВЕСТИ

Пишући чланак „Млада српска поезија и приповетка“ двадесетосмогодишњи Јован Скерлић, у години кад преузима уређивање *Српској књижевној гласника* (1905) и професуру на управо основаном Београдском универзитету, даје и оцену што са ужег терена књижевности задире у ширу област националне културне динамике: „Једна од одлика младе књижевности у младога српског народа, јесте што таленти брзо зру и брзо вену. Мало је код нас писаца који пишу после четрдесет навршених година.“¹ Неку годину касније, поводом Ускоковићевог романа *Дошљаци* (1911), подстакнут експлицитном тезом из првог модерног „београдског романа“ Скерлић обнавља пређашњи суд, опширно разлаже друштвеноповесну слику свог нараштаја, поколења што га је, до краја кратког делатног века, непрестано бодрио и подстицао:

Ми смо изишли из вековних уских колосека којима су наши стари тромо и спокојно ишли, али ми не знамо нове стазе, и када случајно набасамо на њих газимо несигурним ногама. Ми смо први нараштај који ради главом у једној новој раси где се главом никада није радило, и наш човек данас, сам за себе, својим личним напорима, мора да прејури онај дуги пут који су код старих народа низови нараштаја пролазили. Ми смо принуђени да чинимо огроман интелектуални и нервни напор, да брутално кидамо са средином из које смо никли; ми нагло ничемо и преконоћ бујамо као трава на сибирским лединама; ми зрелимо брзо, и брзо венемо; ми у двадесетој години решавамо највећа морална

¹ Јован Скерлић, *Писци и књије III*, Просвета, Београд, 1955, стр. 19.

и социјална питања, да у четрдесетој постанемо млади старци; ми буктимо и сагоревамо, и нашом душом и нашим нервима испуљујемо душевну равнотежу нараштаја који ће после нас доћи. Наш душевни живот је ненормалан, и наше друштво је у пуној моралној кризи. Без владе над собом, у сталној борби са увек моћним нагонима који су нам од предака остали, и са тамним аспирацијама које су нам књиге оставиле, ми болујемо прилагођавање једне нове расе модерном животу.²

Аутор наведених редова није доспео до те границе када се постаје описани „млади старац“, али је очевидно како се у генерацијском портрету прозире аутопортрет – не без наноса горчине и тамне слутње. Читав један век након Скерлићевог одласка са животног позорја, века углавном протеклог у „разгребавању његових грешака“ (Милан Богдановић), испрва нам се чини необичним сазнање да је Скерлић нештедимице и систематски делао на страни младих у српској књижевности, не само стога што ни сам није прекорачио границу младости, него и зато што је био носилац снажног духа промене и прогреса, друштвеног и културног подједнако. Треба се подсетити Скерлићевог критичког осврта на обелодањени издавачки програм Српске књижевне задруге за 1902. годину, у којем се директно залаже за мерила књижевне вредности и актуелности, за више издавачког простора новим писцима, против издања од ужестручног, „библиографског и филолошког интереса“. Већ на почетку интензивне и разностране књижевне биографије, Скерлић наступа крајње одсечно у односу на „смешну нашу манију за 'класицима'“ – којих једва да у томе часу имамо. За младог доцента Велике школе наша књижевност тек у тадашње доба „добија облик праве књижевности“. И не испушта прилику да искаже културноисторијску самосвест сагласну увидима о неповољним околностима српског културног развоја и њиховим последицама на духовне прилике раздобља

² *Истио*, стр. 275–276.

на међи патријархалне и модерне епохе. И наредни одломак из текста о Српској књижевној задрузи вредан је пажње, јер изражава уравнотежено становиште о месту српске културе у европском контексту, а такав вредносни баланс најчешће не преовладава у самоанализама гласноговорника историјски „младих народа“:

Не треба се стидети свога поштеног плебејског порекла и силом тражити и стварати племените претке. У каквим је условима живео наш народ, када се сећа да смо ми пали под страховитим ударцима варвара у доба када се срећан свет стао будити за виши живот, добро је што и оволико имамо. Ко зна, да су други били на нашем месту да ли би и оволико дали! Ми нисмо досада створили ништа крупно, ми немамо класика, али наша раса је показала способности, и цео наш рад требало би да се састоји у стварању повољних услова за развијање тих способности. Као и у свему тако и овде, наш рад, и наше наде, и наше амбиције треба да буду уперене будућности.³

Другим речима, доцнији историчар „нове српске књижевности“ полаже наде у долазеће ауторе, тежишни поглед усмерава ка савременом тренутку, тежи да пројектује наступајући смер, припремајући се за темељни претрес и књижевне прошлости. Довољно је, у прилог реченоме, цитирати Винавера, познатог побуњеника против Скерлићеве књижевне наредбодавности, једног од најмлађих, чије је ђачке радове, али и модерничке квалитете збирке *Приче које су изиubile равношежу*, ондашњи критички „хегемон“ – ипак подржао. У есеју „Скерлић и Бојић“, писаном с двадесет година размака од Скерлићеве смрти, Винавер оцртава доста обухватну, разуме се, легитимно пристрасну слику утицајног критичара, помало инфантилно умећући и себе самога у тематизовани однос Скерлића и његовог фаворита међу најмлађим песницима: „Он је уживао да се окружи младим људима који су у њему

³ Исто, стр. 202–203.

гледали више биће. Са тим младим људима он се осећао најпријатније и несумњиво да су му они давали поуздања и полета.⁴ Поред разнородних накнадних примедба, па и жаока, авангардиста Винавер одаје моћном критичару дубоко признање: „Скерлић је збацио с престола старе богове у нашој литератури које је дубоко презирао као шарлатане и недовољно културне блефере, и најзад, као људе који нису знали добро француски.“⁵ На то мисли Бранко Лазаревић кад Скерлића означава као „атрадиционалисту“, истичући да је „ушао својим личним мерилима у историју књижевности, и унео изванредан нов поредак“⁶. Скерлић је, као што се с правом понавља, својом финалном књижевноисторијском синтезом пресудно обликовао канонски поредак „нове српске књижевности“, као што је, опет, његов бивши професор Богдан Поповић, нешто слично учинио као антологичар „новије српске лирике“. Обојица су посведочени као „атрадиционалисти“ јер чине рез у односу на наслеђе успостављено према филолошким инерцијама. Судар с „филолошким догматичарима“ и окамењеном језичком и књишком баштином био је рефлекс његовог раног разрачуна са тврдином „догматичке“ критике, базичног залагања за савременија и личнија мерила, за критику као средокраћу између науке и уметности. У осврту на шесту збирку серије *Писци и књије* 1913. године Милош Видаковић – уз Димитрија Митриновића и Пера Слијепчевића најспремнији аутор младобосанске књижевне дружине – позива се управо на Скерлићев програмски текст „Догматичка и импресионистичка критика“ (1902) да би довео у питање његово испуњење у критичкој пракси: „Индивидуалност г. Скерлића исувише је

⁴ Станислав Винавер, *Чардак ни на небу ни на земљи*, Француско-српска књижара А. М. Поповић, Београд, 1938, стр. 72.

⁵ *Исто*, стр. 76.

⁶ Бранко Лазаревић, *Филозофија критике и групи есеји*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004, стр. 80.

јака да би се могла помирити с друкчијим погледима, дозволивши их, и уживати у делима људи који имају друкчије идеје и расположења. У импресионистичкој критици, коју ми волимо, то је, међутим, могуће [...] Не процењује дела него их воли, не саставља законика о лепоти него се поводи за својим срцем и жељама.⁷ Тако некако закључује и Бранко Лазаревић: „Јован Скерлић је био једно снажно и елементарно Ја које је Све сводило на себе.“⁸ Ни Богдан Поповић, у аналитички разложном тексту о преминулом сараднику, не прећуткује Скерлићев врућ, „радикалски менталитет“⁹. Таквим га памти и Милан Кашанин, деценијама касније: „За незаинтересовано посматрање њему је недостајало мирноће и стрпљења – као и у животу, он је и у књижевности страсно волео и мрзео људе. Његова одсечност је прелазила границу дозвољеног у науци – као и многи наши људи брђанског порекла, имао је комплекс супериорности.“¹⁰

Вратимо се текстовима с почетка почетне деценије века, периода у знаку утицајне Скерлићеве критичке акције. „Али, песнике треба узети онакве какви су, примати оно што дају, не тражити од њих оно што бисмо ми хтели, и помирити се са тиме да је и код њих као и код других људи противречност једна од главних особина духа“¹¹, исписује Скерлић 1903. поводом Косте Абрашевића, иако ће у делању показати да није одолевао противречностима на које овде упућује. У полемици с Драгутином Илићем (1909) Скерлић се позива на уредничка начела којих се држи у часопису *Српски књижевни гласник*:

⁷ Предраг Палавестра, *Књижевности Младе Босне II*, Свјетлост, Београд, 1965, стр. 300.

⁸ *Филозофија кришћике и дрући есеји*, стр. 76.

⁹ Богдан Поповић, *Огледи о српској књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2001, стр. 335.

¹⁰ Милан Кашанин, *Судбине и људи*, Просвета, Београд, 1968, стр. 282.

¹¹ *Писци и књије III*, стр. 413.

Ма шта се говорило, *Српски књижевни гласник* није никад претстављао једну котерију или секту, и никада није неговао мандаринство у књижевности. Он је увек био отворен свима писцима без разлике година и школа и странака. У њему се никада није питало одакле ко долази но шта доноси. Увек готов да млађим писцима каже и непријатне истине, он је стално био пријатељски расположен међу њима, увиђајући осетне празнине и недостатак снага у српској књижевности[...] И тај широки либерализам овога часописа није излазио из неког дилетантског еклектицизма или из личних и политичких обзира но из дубоког уверења: да нема добрих и рђавих књижевних школа, да нема старих и млађих нараштаја, до да има само добрих и рђавих писаца, и да се српска књижевност налази у таквом стању да јој ниједан таленат није за одбацивање. И једна од најдражих похвала које је овај часопис добио за свој рад, јесте што се њему уписује у заслугу да је српску књижевност спасао од неплодних и бесмислених борби између појединих нараштаја.¹²

Речени програмски *књижевни либерализам*¹³ делује неспојиво са честим Скерлићевим начелним примедбама на поетике које, мимо Скерлића, млађи критичари у годинама пред Велики рат, обично поздрављају као искорак. Није Скерлић, ипак, остајао на декларацијама. Пре него што је, на пример, написао текст о *Савујинцима* Исидоре Секулић, он је младој ауторки био отворио странице *Српског књижевног гласника*. Као уредник је подржао нови глас, а као критичар, пословично педагошки настројен, обасуо је примедбама – и није тако било само у овоме случају. Али, незгода настаје кад Скерлић, који негде наглашава „да нема добрих и рђавих књижевних школа“, упућује ауторима замерке на рачун праћења одређених узора, или настоји да одреди дозвољени степен примљеног утицаја.

¹² *Истио*, стр. 372–373.

¹³ Видети недавно објављену студију Леона Којена *У изражењу новој*, чији је проблемски фокус изражен поднасловом: „Индивидуализам и либерални дух у српској култури (1894–1914)“ (Чигоја штампа, Београд, 2015).

Нема мало таквих, за данашње појмове зачуђујућих места у Скерлићевим критикама, чак и у описима *Историје нове српске књижевности*. Познате су критичарева примедба о „штетности“ Дучићеве песничке еволуције, уз истовремену афирмацију његовог естетизма као знатног постигнућа укупног књижевног развитака. С друге стране, негативно конотира „послушно“ Дучићево ђаковање „француским симболистима и декадентима“, или *епоизиам* Милана Ракића, док му сличне одлике не сметају у случају рано преминулог вршњака, Стевана Луковића, који се – по сведочењу самог критичара – више година дао „на проучавање модерних песника француских, нарочито Верлена и Сили Придома“. У *Историји нове српске књижевности*, у сажетим, „сентенциозним“ одељцима о писцима, задржава неке битне примедбе Дучићевом симболизму, док истоврсну лирску атмосферу код Луковића представља без икакве резерве („Он је песник ’чезнућа и снова, неодређене туге и дискретне меланхолије, нечега неодређеног, сановног, суптилних стања свести.“¹⁴) Можда су прерани одлазак песника антологијске „Јесење кишне песме“ – коју најпре Скерлић високо издваја – као и ближа лична комуникација с Луковићем, били залог да се аутентичност наследовања симболистима не доводи у питање. Издваја критичар и Милана Ђурчина као песничку новост, „његове увек занимљиве и нимало баналне стихове“, али у истој реченици контаминира изречени став помињући Ђурчиново угледање „на сумњиве ’модернисте’ бечке“¹⁵. Као да се у тако скројеним судовима промаља фигура покровитеља несигурног да ли ће му васпитаници већ наредног часа некуда забасати, поводећи се за утицајима туђинских „кваритеља омладине“. „А нове нараштаје“, наводи

¹⁴ Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Просвета, Београд, 1967, стр. 451.

¹⁵ *Писци и књије III*, стр. 17.

Винавер, „уколико су му кварили омладину, Скерлић је одбацивао као људе који нису потпуно ни добро схватили Европу, или као људе који су, било из умне пометености, било из јевтиног саморекламерства, доносили неке европске духовне куге у наш народ.“¹⁶

Шта опет рећи о критичаревој, сасвим натуралистичкој, илустрацији свога утиска о „најнезгоднијем часу“ појаве одвећ личне исповести попут *Сайуишника* Исидоре Секулић: о призорима мноштва рањеника које среће док покушава да прочита поменуту књигу? „Тражећи социјалнога човека у писцу и његовом делу“, оцењује Лазаревић крајности Скерлићевог поимања књижевности као искључиво друштвено мотивисане активности, „он је, често, био и неправедан и као књижевни историјски критичар, и као чисто књижевни критичар“¹⁷. О аутономији књижевноуметничког текста код Скерлића тешко да је могло бити чак ни условног сагласја. „Литераторски је егоизам гледати свет само кроз себе, осећати своје ја као центар васионе, причати нашироко и надугачко само о себи“¹⁸, коментарише Исидорин прозни првенац. Уједно доводи своју аргументацију на руб апсурда, следећи потребу да ауторки одрекне чинилац „искрености“, који има кључно место у критичаревој књижевној аксиологији: „Исидора Секулић је много читала, те многе књиге оставиле су читаве наносе у њеној души, њен унутрашњи живот постао је чисто књишки.“¹⁹ Ако унутрашњи живот није, према процени процењивача, храћен позитивним но имагинативним, духовним реалијама – оспорен је као: књишки, неуверљив, глумљен.

За младобосанце, у прекодринском нарастајућем центру српске књижевности, Скерлић је представљао оличење на-

¹⁶ *Чардак ни на небу ни на земљи*, стр. 76.

¹⁷ *Филозофија кришике и друш есеји*, стр. 84.

¹⁸ *Писци и књије III*, стр. 460.

¹⁹ *Ишио*, стр. 461.

предне и борбене Србије, али баш из тога, самосвојног и књижевно либералног круга, у више наврата стижу опонирајући ставови Скерлићевим књижевним проценама, с респектом избегавајући помињање учитељевог имена. Перо Слијепчевић, суверено сведено, обара Скерлићеву пресуду – не Исидориној уметничкој изведби него поетичком профилу: „Има ли у делу гђе Секулић, онако интелектуалистичком, довољно осећања, и има ли оне музичке, дионизијске таласавости коју зовемо ритмом? Има и једног и другог, и нама је, право да кажемо, зачудо, како се могло проћи кроз ону белу књижицу да се до сажалења не осети уметничка истинитост оних исповести. Даље, има ли у тим делу довољно пластичног казивања и фантазије? Има. Има ли у оном приповедању, које се истиче неком врстом памети, и она плодна наивност која воли да ствара? Има.“²⁰ Исто тако, Митриновић, чије је име Скерлић истицао с уважавањем, у одбрану Дисове декаденције (оглашене за „лажни модернизам“ и „глумачење“), узима као доказе оне исте Скерлићеве оцене о београдском „ненормалном животу“ и „моралној кризи“ и болу прилагођавања модерним токовима с вековним предачким теретом у себи, изнесене поводом Ускоковићевих *Дошљака*. Митриновићева деоница о културном миљеу Београда заправо парафразира Скерлића, али те ставове Дисов бранилац из *Босанске виле* користи као доказ против београдског књижевног тужиоца:

То је средина која нам је избацила и Пандуровића и Ускоковића [...] и ништа се не намеће јаче од схваћања да је песимизам младих београдских књижевника израз нервозне, импулсивне и измучене колективне душе Београда. За процјену естетичке вриједности тих писаца сасвим је без значења њихов песимизам, али он је од неисказане важности за класификацију нашег национално-културног момента. Развитак Србије, Београда нарочито, веома је брз и несолидан; за самих пет деценија ми смо прева-

²⁰ *Књижевности Младе Босне II*, стр. 212.

лили културни пут који су западноевропски народи преваљивали за несразмерно дуже вријеме.²¹

Скерлић у оцени Диса, будући да је тада превладала визура идеолога, макар колико искрених уверења и деловања – противречи сопственим књижевно-културним увидима. Кашанин ће записати: „Од 1910, нова српска књижевност се више ствара у *Босанској вили* него у *Српском књижевном љаснику*. Нема књижевних историчара и критичара који иду испред песника и романсијера. Сви они иду иза њих.“²² Можда се стратешка грешка Скерлићева и односила на последње што Кашанин помиње: критичари књижевност прате и регулишу, а не теже да пројектују, што је Скерлић настојао да чини. Богдан Поповић је, дајући Скерлићев портрет, наглашавао да је био изванредно „пријемљив за утиске“: „Његова је критика често била описна; то јест, критика која, као што јој и име каже, описује више но што суди, или суди описујући.“²³ За ове одвагане Поповићеве речи нема боље потврде од Скерлићевих описа иза којих је следио негативан вредносни суд – а одреда су то била одређења нових и најаву радикалних, авангардних поетичких црта. О Ракићевој поетици у првој збирци (скрајнимо декларисану одбојност) пише с верним описом лирског поступка парнасосимболиста: „Али што је много, много за жаљење, она или поклања исувише пажње искључивој лепоти облика, јури за што већим и магловитијим сензацијама, или се повлачи у неплодно посматрање, на најужи унутрашњи живот, одвајајући се од људи и од живота.“²⁴ Тихомир Брајовић²⁵ указује да елементи описа у чувеном тексту „Лажни модернизам у српској књижевности“ (на-

²¹ *Истио*, стр. 283.

²² *Судбине и људи*, стр. 324.

²³ *Огледи о српској књижевности*, стр. 326.

²⁴ *Писци и књије III*, стр. 14.

²⁵ Тихомир Брајовић, *Облици модернизма*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2005, стр. 48–49.

равно, код Скерлића негативно конотирани) готово до у реч одговарају каснијем, одавно класичном, али неутралном опису одлика модерне лирике из пера Хуга Фридриха: „’Нова уметност’, која изражава оно што је несвесно и недокуљиво у човеку, која више воли сан но јаву, више инстинкт но разум, хитично хоће да буде тамна, мутна, да говори онако како је непросвећени не могу разумети, да буде за ’обичне филистре *нейоњабл*’.”²⁶ У истом тексту Скерлић нехотице даје нацрт потоље надреалистичке поетичке платформе и технике „аутоматског писања“, односно подастире разлоге због којих ће, као свога претечу, авангардисти пригрлити Диса, пре рата остављеног на књижевној периферији: „Логику треба бацити под ноге, ваља презрети смисао речи које никакве везе немају, говорити све што на ум падне.”²⁷ Све тачно уочено и дато – једино што није легитимизовано као књижевни поступак.

Све књижевне похвале и покуде код Скерлића махом личе једна на другу, своде се на вредносну опреку *искрено/књишко*, или пак у облику сличних, опозитних парова. Није Скерлић тежио да потање теоријски појасни садржаје ових опонираних појмова, сматрајући их ваљда саморазумљивим. Ствар чини унеколико сложенијим околност да је сâм критичар што држи до културе и савремених сазнања „атрадиционалиста“ у објашњеном значењу речи. Кад упоређује приповедаче земљаке, Матавуља и Типика, Скерлић их оставља на деликатној вредносној клацкалици између *живојне искрености* и *књижевне културе*: „Типико нема вештине и књижевне културе свога земљака Матавуља, али има више срдачности и више топлоте. Матавуљ је можда више уметник, али Типико је свакако више човек.”²⁸ Зашто *културни* Матавуљ боље пролази код Скерлића

²⁶ *Писци и књије III*, стр. 443–444.

²⁷ *Исто*, стр. 446.

²⁸ *Исто*, стр. 26.

од књишке Исидоре? Чини се зато што је добар посматрач и „отворен и радознао дух“. Поред социјалне сензибилности, до које му је јако стало, критичар као заједничку особину младих српских приповедача издваја изоштрену оптику и према спољашњем и према унутрашњим световима, што јесте једна од еминентно модерних, изразито нових стилских црта:

У своју натуралистичку, носталгичну, чулну и социјалну уметност они уносе и знатне способности за опажање и бележење спољнога света и јаку уметничку осетљивост и душевну топлоту, интимне акценте који каткада изгледају на лирске исповести. Они у исти мах дају и романе видљивог света и драме унутрашњег живота: натуралисти су по ономе што бистро и јасно виде и отворено и смело кажу, идеалисти по ономе што осећају у дубини својих душа и што им као крик полеће са срца.²⁹

Али, услов над условима књижевне вредности и даље представља „изражено осећање носталгије пуног, богатог, експанзивног живота“³⁰. Винавер поводом наведеног Скерлићевог становишта исписује и ово: „Скерлић је признавао и бол и патњу, али само као производ стварних мука, стварне несреће и стварнога подвига [...] Скерлић је у напор веровао, Скерлић је допуштао у своје свету патњу, али је тражио да она буде егзалтована у коначнију, у животну радост.“³¹ У чију се патњу критичар Скерлић није посведочио, или је посумњао, или му се у датим приликама српског друштва није чинила могућном или вероватном: деловала му је „вештачки“ пресађена из страних примера, па је такав израз по правилу носио ознаке као што је „књижевни снобизам“, негативно вреднован као и „дилетантизам“ минулих књижевних времена.

Поред искрености и животности, Скерлић је, у логичном корелативном низу, на следеће истакнуто место поставио на-

²⁹ *Исио*, стр. 27.

³⁰ *Исио*, стр. 26.

³¹ *Чардак ни на небу ни на земљи*, стр. 73.

ционалности књижевног израза. У тексту „Обнова родољубиве поезије“ (1908) даје дубљу књижевноисторијску залеђину затеченог стања српске поезије: „Место оних националних махнитости од пре четрдесет година наступила је једна хладна, чисто формална, неплодно песимистичка, уметнички неузбудљива, нехумана и анационална поезија, без везе са животом, чак са извесном мржњом на живот.“³² Једна од озбиљних примедба упућених на адресу раног Дучића тиче се наводног отклона од стихова у „патриотском духу“ за рачун француских утицаја. Притом га представља у контрасту према Шантићу, као веснику новог духа. Није у родољубивој поезији Скерлић сагледавао тек једну врсту међу осталим лирским врстама, већ дубоко друштвено функционалан лирски говор. Занимљиво је сведочење Бранка Лазаревића, изблиза: „Његово књижевно гледиште је толико јако било прожмано социјалним моментима да он [...] није могао да схвати чисту лирику. У приватним разговорима, он је, често, лирски занат називао 'неозбиљним послом.'³³ Примери нове родољубиве поезије били су израз „новог национализма“, о којем се изјашњавао с појачаним еланом, што је обједињавао читаву Скерлићеву књижевну и политичку концепцију, неразлучену једну од друге: „Једно тако велико и моћно осећање, које је давало толико поетског надахнућа, није смело дуже остати систематски занемаривано и неупотребљавано. Поезија наша, остајући увек поезија, враћа се животу и народу. И, у приликама у којима се налазе и наш народ и наша књижевност, то је добар знак и велика нада.“³⁴

У Шантићевим и песмама младог Вељка Петровића налази Скерлић „једно ново и оригинално схватање родољубља“, а то углавном није налазио у поезији младих песника, којима је,

³² Писци и књије III, стр. 37.

³³ Филозофија кријивке и други есеји, стр. 74.

³⁴ Писци и књије III, стр. 49.

пored тога, признавао допринос култивисању „сељачког језика наших народних песама“. У новим песама Милана Ракића (1912) још ће прецизније одредити смер наречене обнове, након реторике романтичарске омладине шездесетих година протеклог века и савремене декадентне „однарођености“: „Ракић је модеран човек и отмен дух, и он зна да се родољубље, као и сва велика осећања, не излаже.“³⁵

У осврту на омладинску периодику из неослобођених крајева, у години другог, изнова победоносног балканског рата, Скерлић још понетије говори о *новом* нараштају, чијем је формирању и побуђивању несумњиво и сам допринео. Уосталом, како бележи Кашанин: „На тадању омладину Скерлић је утицао не толико као књижевни историчар и критичар колико као идеолог, својим националним и демократским идејама“³⁶, а то ће емфатично потврдити и Црњански у поратном омажу Скерлићу: „У Босни и Србији, за њим се дизао талас живота.“³⁷ И тај му знатан удео нико од тумача није ни покушао оспорити, поред других оспорених тачака његове разуђене културне и политичке делатности. „Нови нараштај је, у најбољем и и најактивнијем делу своме, дубоко националан, са култом националне енергије и акције“, тврди Скерлић доносећи притом последњу, сажету реч свог културнополитичког програма, који сједињује националне и социјалне елементе, према импулсу конкретне акције: „Нови национализам је у свом реализму демократски и социјалан, не за љубав звучних речи и лепих формула, но зато што се ослања на широке масе народне, које су извор снаге нације, и што за свој природни циљ сматра пуно, материјално, интелектуално и морално подизање тих темеља и

³⁵ *Истио*, стр. 245.

³⁶ *Судбине и људи*, стр. 325.

³⁷ Милош Црњански, *Есеји и чланци I*, Задужбина Милоша Црњанског – Наш дом, Београд – Лозана, 1999, стр. 49.

стубова нације.³⁸ У наведеној дефиницији стекао се сукус Скерлићевог енергичног и многостраног рада, као што је у истом тексту потенцирано и залагање за културну и политичку интеграцију „двоименог“, српског и хрватског народа. У финалу широке актуелне слике омладинске борбе у сусрет преломној 1914. години, читамо и речи које, након свега што је уследило, одјекују посебним одзвуком: „И где би био крај једном народу у коме би свако чинио не целу своју дужност, за шта се хоће хероји, но само један део своје дужности, што могу чинити и обични људи.“³⁹

Јован Скерлић, сагорео и пре оне фамозне четрдесете о којој је писао, свакако да не припада реду обичних људи. Хероизован је и након седам година испуњених страдаоцима и херојима, уз прећутно осећање књижевне јавности да је Скерлићева смрт у часу пуне зрелости страшна последица његове прегалачке тензије и жртве. Кашанин, већином нимало обзиран према Скерлићевим недостацима, обзирно примећује: „Није он једини веровао да мали, угрожен, непросвећен и расцепкан народ треба да има утилитарну књижевност [...] Репрезентант свог времена, Јован Скерлић је, у књижевности, и сам био жртва – жртва народа који није знао да ли ће сутра живети, или ће умрети.“⁴⁰ Чак и ћудљиви Црњански, у литерарним сећањима с краја двадесетих година, значајан простор посвећује чињеници Скерлићевог зјапећег *одсуства* у послератној књижевности. „Хипотезе“, вели Црњански, „ни у литерарној прошлости, немају смисла. Ипак, ако се 'послератнима' постави питање шта би било да је Скерлић живео још и у времену од 1919. до 1929, што се мене тиче, одговарам: боље би било. Нарочито за 'послератну' [...] Он би био опет створио своју

³⁸ *Писци и књије III*, стр. 83.

³⁹ *Исто*, стр. 85.

⁴⁰ *Судбине и људи*, стр. 325.

'атмосферу' око своје редакције. Не би била она предратна. Можда не би била ни чисто литерарна. Ипак, била би животностворна. [...] С њим, после Рата, радило би се и борило, око стварања књижевности једног народа који из своје херојске епохе прелази у културну⁴¹. „Ми буктимо и сагоревамо, и нашом душом и нашим нервима искупљујемо душевну равнотежу нараштаја који ће после нас доћи“, призовимо опет Скерлићеву посредну исповест из текста о роману *Дошљаци*. Управо је Скерлић, обухватном облашћу самопрегорне активности, представљао носећи стуб једне прелазне и за даљи развој пресудне културне епохе, чији значај протеком времена израста до истински херојских и трагичних размера, гледано с позиције овог нараштаја недостигнуте или стратешки потиране „душевне равнотеже“, и даље „ненормалног живота“ и других рђавих наслеђа.

⁴¹ М. Црњански, *Наведено дело*, стр. 90–91.

КЊИЖЕВНОСТ МЛАДЕ БОСНЕ: НАЦИОНАЛНО ТЛО И МОДЕРНОСТ

У чувеној студији *Сарајево 1914* Владимир Дедијер подробно описује интелектуални и културни аспект делања младобосанских револуционара. За Димитрија Митриновића, поред осталог, напомиње да је доласком у Сарајево 1907. године „убрзо постао главна снага у књижевном часопису *Босанска вила*, коју је претворио у трибину модерне“¹. Митриновић, по давнијој Скерлићевој оцени, „један од главних идеолога и најбољих писаца“ младог нараштаја, објављује у лето 1908. у *Босанској вили* текст „Национално тло и модерност“. Почиње полемички у односу на употребу синтагме „национално тло“ у књижевним расправама. Спорна тачка на коју се Митриновић обрушава, аналитичким доказима колико и реском иронијом, своди се на следећи став:

Појам *народној*, може се рећи, држи се не само контрарним него контрадикторним појмом *модерној*. И то је разлог због чега се код нас чешће види страх од модерности. [...] Можемо се ми и култивирати и модернизовати, па да ипак останемо, богу хвала, живи и здрави; може се наша књижевност подати снажном утјецају модерних књижевности запада, па да ипак остане наша, српска књижевност.²

Рад нешто друкчије означеног тематског тежишта, али проблемски кореспондентан, објављује Скерлић крајем исте године у *Српском књижевном гласнику*. Реч је о познатом тексту „Обно-

¹ Владимир Дедијер, *Сарајево 1914*, Просвета, Београд, 1966, стр. 390.

² Димитрије Митриновић, „Национално тло и модерност“, у: *Босанска вила*, год. XXIII, бр. 19, 10. јул 1908, стр. 290.

ва родољубиве поезије“; у којем Скерлић повлачи оштру границу између нових гласова, експонираних кроз „нови дух родољубља“ и оглашених стиховима Алексе Шантића и Вељка Петровића, с једне стране, и две међусобно поларизоване песничке праксе према којима критичар има једнаке резерве, с друге: према оставини националне реторике из раздобља „омладинске књижевности“ шездесетих година деветнаестог века, али и према поезији „однарођеној“, декадентној, претежној међу књижевним долазницима с почетка века. И код Скерлића нагласак је на модерном изразу, на супрот романтичарских „националних махнитости“ и „нехуманизоване и анационалне поезије“: „Пречишћено, модернизовано и разумно, јавља се понова у нашој поезији осећање националне и човечанске солидарности.“³

Митриновић отвара тему коју ће дотицати и у доцнијим текстовима, а тим трагом, као и под утицајем Скерлићеве национално-књижевне платформе, писаће и други аутори младобосанског круга, у настојању да превладају наметану дихотомију између „националног тла“ и модерних струјања са разних западних страна. Обратићемо пажњу на следећу реченицу, програмски интонирану: „Основни је циљ наших савремених песника, и њихова највећа брига, да дођу до песничког језика националног и универзалног у исти мах, који ће моћи да изрази сензибилност савременог човека и дух наше епохе, остајући при том на своме сопственом тлу, у присном дотицају са живим снагама земље.“ Ово, међутим, није Митриновићева реченица, мада би је могао потписати било ко од младобосанских књижевних аспираната – не припада никоме од њих, нити њиховом времену. Подметнути навод, наиме, потиче из есеја „Језик и поезија“ Зорана Мишића⁴ (1955), објављеног скоро пола

³ Јован Скерлић, „Обнова родољубиве поезије“, у: *СКГ*, књ. 21, св. 11, новембар 1908, стр. 838.

⁴ Зоран Мишић, *Реч и време II. Песничко искуство*, Нолит, Београд, 1963, стр. 73.

века после Митриновићевог написа. И тај исказ не изражава само централну, него и често варирану идеју агилног заступника песничког модернизма после Другог светског рата, обнављању у Мишићевим полемикама с идеолошки арбитрарним надреалистима. Ни половином двадесетог века у књижевном животу није разрешено битно питање отворено почетком века, уистину решено у српској књижевности, у остварењима њених неоспоривих првака.

Вратимо се тексту „Национално тло и модерност“. Митриновић најпре скреће пажњу на поглавито локалне „етнографске“ оквире српских приповедача, али и на то да хоризонте почиње ширити тек поезија прве деценије новог века. Тако, прећутно полемише и с више пута понављаном Скерлићевом оценом Дучићеве улоге у текућем књижевном развоју.⁵ Ни други младобосанци нису били склони да прихвате неке књижевне оцене свога признатог учитеља на терену националне акције. Спорећи се, не помињу поименце ни Скерлића нити кога другог. „Књижевни конзервативци упрли су прстом на одступање млађих од традиција“, пише поводом Дучића Владимир Гаћиновић исте 1908. у тексту „Један српски модерниста“, истичући да ће ново поколење „препородити морално и естетски свој народ“⁶. Средиште Митриновићевог текста обележава истицање *субјективности* и ауторског *либерализма*, с тим што аутор не излучује своју посебност из окружења⁷, уз само-

⁵ „Тако се Јован Дучић, с једне стране, хвали као наш пјеснички реформатор и модерниста, а с друге стране се проклиње и ниподаштава што се однородио и дигнуо са националног тла“ („Национално тло и модерност“, стр. 289).

⁶ Предраг Палавестра, *Књижевности Младе Босне II*, Свјетлост, Сарајево, 1965, стр. 263.

⁷ „Наше доба карактерише се цртом свога индивидуализма и либерализма, оно је вијек жудње за јачином и пуноћом сопственог, појединачног живота, наша умјетност у основи је умјетност себе, личности, субјективности. И то се не смије заборављати. Ми, овако малени и слаби, морамо се свестрано и упорно, свим средствима, борити за опстанак у организму

разумљиво „отворено, широко и симпатично осећање дужности“, солидарности према сопственом „неослобођеном народу“. Тим речима је ново поимање национализма објашњавао Боривоје Јевтић⁸ у чланку „Нове генерације“ из 1913. године.

У првом двоброју *Босанске виле* за 1910. годину, у којем се, уз друга угледна српска књижевна имена с обе стране Дрине укључује у рад редакције, Митриновић објављује текст насловљен „За наш књижевни рад“. У тексту се највише бави новом концепцијом гласила, заснованом на уверењима образлаганим у тексту „Национално тло и модерност“, али и измењеним културним и политичким приликама после нелегалне аустроугарске анексије Босне и Херцеговине. Стога је национална димензија рада истакнута у први план, као реакција на колонијалну политику Хабзбуршке царевине: „Послије анексије, кад пријети огромна навала туђинаца, с њиховом умјетношћу, с капиталом, с непријатељским расположењем према *урођеницима*, национални рад у Босни и Херцеговини треба да значи интеграцију народне снаге, скупљање српске отпорне силе на свим линијама.“⁹ Али, при залагању да уређивачки фокус буде на локалним српским приликама, Митриновић не потискује тезе из текста „Национално тло и модерност“, него даје одлучну предност новој књи-

народâ; дозвољено нам је и позајмљивати. Ми не смијемо бити неосјетљиви према бујном и свестраном животу модерног и јаког запада, јер ће нас, некултурне и немодерне, тај бујни и снажни запад прегазити силом своје културе. Само, ради нашег угледања и позајмљивања од запада, ми не треба да се одродимо; треба да се оплодимо. Страни утјецај треба да буде национализован, модифициран према нашим силама и приликама и од странаго треба уносити само оно што је довољно космополитско, опће, да би се код нас могло добро и природно сродити с нашом народном душом. Нама не треба снобова и парвенија него збиљски културних и модерних Срба“ („Национално тло и модерност“, стр. 305).

⁸ *Књижевности Младе Босне II*, стр. 13.

⁹ Д. Митриновић, „За наш књижевни рад“, у: *Босанска вила*, год. XXV, бр. 1–2, 15. јануар 1910, стр. 19.

жевној продукцији на рачун дотад претежних етнографских прилога: „Наглашујем ријеч *савремених*. Не смије се мислити да је књижевност само онда национална кад представља једну важну страну опћег националног живота. Забацивши вриједност умјетничке личности и умјетничких амбиција, *Босанска вила* неће бити књижевни лист ако њено србовање убије њену књижевност.“¹⁰ Указује уједно и на два „локална“, покрајинска, илустративна примера „лијепе средине између патриотске и артистичке тенденције“, Шантића и Кочића.

Упоредо с Митриновићем, на страницама бечке *Зоре* Перо Слијепчевић нашироко теоријски излаже значењски обухват актуелног појма *Модерне*, зналачки пролазећи кроз примере из европских књижевности, да би се, напokon, зауставио на српском случају. „Код нас Срба Модерна датира од 70-их година од нових друштвених идеја, и све је до данас неоригинална и без одређених путова. У најновије се вријеме грозничаво импортира са Запада и лозинка је: *Зайадна култура!* [...] Али нама треба *наше културе*, ако се то да у принципу“, наглашава Слијепчевић и закључује: „Али утолико интензивнија треба да је воља за упознавањем својих народних клица [...] Ми имамо, са становишта умјетности, ипак величајну базу и у смислу према доле, у народној традицији, и у хоризонталном, у нашој народној психологији и темпераменту. То су принципјелне базе!“¹¹

Одвија се, значи, одсудно померање у схватању *националној* чиниоца у књижевности: са колективне и спољне, на дубоко личну искуствену оптику, до у несвесне и неосвешћене дубине. О томе говори и Митриновић 1908. помињући да је модеран онај који осећа „сав овај хаос кључања и врења“, „уздрхтаву, несређену и неодређену атмосферу наше прелазне и,

¹⁰ *Исио*, стр. 20.

¹¹ Перо Слијепчевић, „Модерна и ми“, у: *Књижевно-критички радови*, Академија наука и умјетности Републике Српске – Свет књиге, Бања Лука – Београд, 2013, стр. 42, 43.

можда, изванредно значајне епохе¹². Још концизније, с краја текста „Обнова родољубиве поезије“ Скерлић дефинише помеху померање: „Наша отаџбина је у дну целогa нашег бића, она је оно што је најосновније и најинтимније у нама: ми је волимо више нагоном него разумом, и волимо је са свом слабашћу коју човек има за своје рођене и драге. Наша душа само у њеној средини налази своју равнотежу, и сву нашу мисао, сву нашу душу, ми можемо казати само на језику који смо од матере научили.“¹³ Модерни индивидуализам, другим речима, омогућава да се о стварима заједнице, савремене и повесне, говори из најличнијег, сложеног и нужно противречног доживљаја, као њена освешћена и неодвојива честица.

У *Српском књижевном гласнику* 1913. године, напис „Нови омладински листови и наш нови нараштај“ Скерлић почиње приказом четири гласила српске и српско-хрватске омладине, али такође настоји да оцрта жељени портрет тога нараштаја, полазећи од снажне улоге омладинске периодике за укупни развитак током претходног века: „Место 'статике' још недавнога жалосног, малокрвног и клонулог доба, како би рекао Митриновић, јавља се увелико 'динамика' данашњице, један нов дух вере у живот, љубави за рад и стварање, националне енергије [...] Затим, нови нараштај је, у најбољем и најактивнијем делу своме, дубоко националан, са култом националне енергије и акције.“¹⁴ Потом, овај генерацијски портрет прелази у прокламацију „новог национализма“, јер, по Скерлићевој тврдњи, „има национализма и национализма“: „Нови национализам је у свом реализму демократски и социјалан, не за љубав звучних речи и лепих формула, но зато што се ослања на широке масе народне, које су извор снаге нације, и што за свој

¹² „Национално тло и модерност“, стр. 306.

¹³ „Обнова родољубиве поезије“, стр. 837.

¹⁴ Ј. Скерлић, „Нови омладински листови и наш нови нараштај“, у: *СКГ*, књ. 30, св. 3, март 1913, стр. 220, 221.

природни циљ сматра пуно, материјално, интелектуално и морално подизање тих темеља и стубова нације“, то је „национализам самопоуздања и индивидуалног и националног напора“.¹⁵ Национализам, дакле, социјално осетљив и индивидуално обележен.

Речена тема била је предмет неспоразума и на политичкој левици пред сам Велики рат. У листу *Звоно* Данило Илић отворено замера да су Марксове идеје српске „главешине социјалистичког покрета искривиле толико да говоре да смо ми Босанци срећни што смо колонија“ и да се чудно „слажу дела аустријског министра спољних послова и речи наших ’вождова’, који се заузимају за аутономију Арбаније, а Југославенима одричу право на њу“¹⁶. Исправан политички став према националном аспекту Илић документује дугим цитатом из скупштинског иступа једног аустријског социјалисте, о народносном карактеру културе: „А свака је пак култура национална. Она почиње у каквом нарочитом народу и показује у својим највишим формама – и баш у тим највишим – одлучан национални карактер. Социјализам и национална идеја нису дакле никакве противности. Сваки покушај да се ослаби национална идеја, мора, ако има успеха, смањивати богатство човечанства.“¹⁷

Погледи Скерлића, „нашег учитеља“ (како га нпр. назива Перо Слијепчевић), дословно или у парафрази, уткани су у текстове књижевних младобосанаца. Ако у осећању књижевних изазова одлазе корак даље у односу на овога, чак и за савременике понечем ригидног критичара, Скерлић је ипак доносио реално становиште националне културне борбе, управо засноване на синтези упоришта националног наслеђа и послуш-

¹⁵ *Исто*, стр. 222.

¹⁶ *Књижевности Младе Босне II*, стр. 26.

¹⁷ *Исто*, стр. 25.

кивања савремених токова. Ако су, упркос Скерлићу, младобосанци редовно објављивали у *Босанској вили* Дисове стихове, или бодрили потцењену Исидору, ако су чинили упитним Скерлићев приступ критици и концепт *Анџолоџије новије српске лирике* Богдана Поповића, није им падало на памет да урушавају живе монументе слободног Београда. И у кратковременом сарајевском листу *Српска омладина* – који Скерлић прво приказује у поменутом прегледу – у оптицају су Скерлићеве и Митриновићеве идеје, у политичкој равни (у афирмацији *новог национализма*) колико у домену књижевних повода. Милош Видаковић, у чланку „На почетку дела“, спомиње „праву националну свест“ књижевно остварену код Вељка Петровића или Николаја Велимировића, а изнад свих истиче „исполинску“ појаву Ивана Мештровића и његов скулпторски „косовски циклус“ – као што га је истицао и Скерлић.

Мештровић је био идеална фигура за потребе омладинске борбе: Далматинац што српску епику клеше у камену и представља Краљевину Србију на међународној изложби у Риму, као и по политичкој семантици његових дела. „Италијанска штампа је опазила и моћно нагласила ову културну најезду барбара, њихову свјежу и дивљу снагу народа који је тек у младачком напону свог живота, који се није средио и дозрио културно, али који показује часну тенденцију да се среди, и културно дозријевши, врати свој дуг опћој култури, задуживши је изражајем своје индивидуалне националне душе. Срби су са Мештровићем донијели гест националне жртве, култ хероизма“ – истиче Митриновић који се спремно подухвата теоријске артикулације Мештровићевог рада. Опет доследно ранијем објашњењу саодноса „националног тла и модерности“, у средиште ставља перспективу појединца: „Прослављајући националну пожртвованост и снагу својих укамењених богова од снаге, он слави њихову љепоту душе, њихову оданост нашој опћој души националној [...] то је љепота оданости индиви-

дуалне душе колективној.¹⁸ Као конкретна слика подељености између уметничких порива и националног деловања унутар књижевног текста, може нам послужити ауторски случај прерано преминулог Милоша Видаковића, образованог критичара, али и врло занимљивог песника у настајању. У осврту на књижевна достигнућа својих исписника, Боривоје Јевтић у тексту „Млада Босна“, на страницама *Босанске виле* (1913), упућује прекор Видаковићу због такве, не само његове подвојености. „Међутим, г. Милош Видаковић, који пропагује животну радност и упућује на лепоту и вредност живота, егоистичан као већина песника, певао је само о себи и о својој љубави у нежним флуидним стиховима“, пише Јевтић под видним рефлексом Скерлићеве књижевне педагогије: „У последње време дао је добре огледе песме која има за тему један моменат из наше народне историје (Момчило и Војвода Кајица).“¹⁹ (Слична примедба заобилази Перу Слијепчевића, иначе скрајнутог као аутора лирских радова у пречишћеном, гипком једанестерачком стиху, а за кога Јевтић тада бележи да је написао „неколико песама у којима се може наслутити један мистичан ветар наше опеване легенде и узнемирени вихор наше снаге, која се манифестовала у последњим победним ратовима“²⁰. Вероватно је младобосански критичар имао на уму песме као што су „Скадарска војна“ и „Жене“, у којима је дата широка и сликовно срезана композиција реалних подвижника свенародне опсаде Скадра у Балканском рату, у којој срчано учествују и старци и жене – песме из нејасних разлога остале дуго изван видокруга нашег родољубивог песништва.)

Милош Видаковић, чија је прозна „Луда песма“ (1912) чиста експресионистичка егзалтација, у таквој борбеној општој

¹⁸ Д. Митриновић, „Мештровић“, у: *Босанска вила*, год. XXVI, бр. 9, 15. мај 1911, стр. 146.

¹⁹ *Књижевности Младе Босне II*, стр. 338.

²⁰ *Исто*.

атмосфери хтео је дати лирски обол националном делатном покрету. Вратио се рекреацији класичних мотива српске епике, у сонетима парнасовски уобличених сцена, налик Дучићу из „Царских сонета“ (с којима дели насловну синтагму), али и као одзив на здушно фаворизоване Мештровићеве косовске скулптуре. Мештровићевим каменим креацијама као подстицају можда највише дугује сонет „Краљевић Марко“, који делује као лирска импресија поводом нареченог дела („Ето га, слази као бор усправан [...] / Ко весник једне праведности страшне, / Ко пророк снаге једне презамашне, / Потомак силни дурмиторског цина“). Али, и поетички неизбежно расцепљени Видаковић настоји да оцрта извесно слово разлике између хладног, имперсоналног парнасовства и личног удела у интерпретацији предања, на чему Митриновић инсистира у тумачењу Мештровићеве уметности. Док у „Посвети“, уводном сонету, декларише улагање свега личног зарад достизања епифаније гордог и лепог света епске прошлости, у финалним стиховима како пролошког тако и епилошког сонета појављује се индивидуални лирски глас, прожет и потресен евокацијама давнопрошлог („Њих, што нам даше славне епопеје, / Животом својим хоћу да оживим“), чији је блесак у болном раскораку са стварношћу народа који вековима страда: „И када као светлосна поплава / Прођу са блеском који засеђава, / Са свирком која одмерено јечи, // У души увек заостане један / Неказан, дубок, дубок, недогледан / Бол, што га неће испевати речи.“ О томе истом говори Видаковић и као критичар, поводом предањских песама Мирка Королије: „Сва лепота старе културе, гледана кроз један огроман јад народа, добила је знамење једне страшне туге.“²¹ У Видаковићевом чланку „На почетку дела“ (*Српска омладина*, 1912) не разазнајемо јасну границу између политичког и књижевног активизма и патоса:

²¹ Милош Видаковић, *Сабрана дела*, Свјетлост, Сарајево, 1971, стр. 326.

Ми осећамо мучаљива и кобна знамења који се јављају као предзнаци велике борбе што се спрема и у којој нам се ваља силно исправити да бисмо остали живи и победитељи. Нама је нужно одушевљење, лудост, нежаљено падање и висока херојска моралност оних који прегарају сами себе, осећајући срећу будућих поколења. Мали духови се боје чистог заноса, а нама је он једини нужан, нама је занесеност, прегарање једино спасење из блаатне и срамотне садашњице.²²

Национални и књижевни револуционар проговара у истом гласу, подразумевајући оба поља деловања, рани експресионистички залет усмерава према реалним домаћим приликама у анектираној покрајини српског народа. У листу *Народ* 1913. године Видаковић читаоце обавештава о идејама Маринетијевог футуризма, као што ће се, месец дана пред Сарајевски атентат, на футуристе позвати у првој реченици текста „Изложба у Венецији“: „Једна варош, коју велики део света зове гробницом, за коју футуристи веле да је треба разорити, јер је мртва и јер има задах костурнице и гробља.“²³ У деоници о макети Мештровићевог неоствареног пројекта изложеној у млетачком ентеријеру, Видаковић не одолева налету „неоварварског“ гласа (како је, у *Антилојији*, најмлађе песнике означио Богдан Поповић), или (зенитистички речено) „барбарогенија“: „Голема громада Видовданског храма, чији је древни модел овде изложен, са свим својим голим пећинским површинама, са стотину својих љутих лава, са целом шумом немих каријатида, убија, уништава сићушну дуждеву палату, где нема камена неизрецкана, где је сва фасада посута орнаментима.“²⁴ Сусрет отежале културне традиције и стваралачког израза народа отргнутог из дугог ропства заправо значи судар, у којем симболичку превагу односи виталност неистрошене, надолазеће културе.

²² *Исто*, стр. 167.

²³ *Исто*, стр. 184.

²⁴ *Исто*, стр. 185.

И као песник, Милош Видаковић је, објављујући од 1908. године, поступно мењао и упоредо неговао различите поетичке одлике, остајући у знаку „подвајања и укрштања два стилска проседеа“, како је то наглашавао Радован Вучковић. Другим речима, кретао се од следбеничког парнасосимболизма (али не без самосвојних нагласака), до ослобађања унутрашњег доживљаја у песмама полиметричног или слободног стиха. Једини рукопис који је склопио и пред смрт 1915. понудио издавачу били су *Царски сонети*. У стилском погледу, они су значили већ превладани начин. Усред трагичне епопеје Србије у коју је из Босне добегао, Видаковић је, другим својим остварењима, претпоставио поезију у чијој је тематској подлози јуначка епика. Није ни чудо, ако је и млади Црњански делио становиште што је морало бити још израженије у свести борбеног прекодринца: „За мене је литерарни рад, у мојој младости, био нека врста националне дужности“²⁵, а да је млади Растко Петровић у крфском *Забавнику* штампао „Косовске сонете“. О аутору збирке *Ми чекамо цара*, декаденту Дису, да и не говоримо.

У невеликој лирској заоставштини Милоша Видаковића, поред вешто изведених следбеничких песама и оних што најављују нове форме и садржаје, посебну пажњу привлаче два прозно преломљена – свеједно лирска текста. Први је „Луда песма“, објављена у години Првог балканског рата, а други – запис „Живот“, објављен у мају 1914. Оба су текста програмска колико и лирска, јер се у њима смењују сликовити и дискурзивни искази, баш као у авангардним манифестима, који се у науци одавно узимају као специфични жанр тога усколебаног периода. Такви су и ови Видаковићеви текстови. Почнимо с краја. Запис „Живот“ обележен је патосом наступајућег времена. У запису је уведен појам животног елана, преузет од

²⁵ Милош Црњански, *Есеји и чланци II*, Задужбина Милоша Црњанског – Наш дом, Београд – Лозана, 1999, стр. 475.

Бергсона. „Луда песма“ као да је писана у жеку авангардне разобручености, такав размах навешћује. Почиње програмским залагањем за промену формалне парадигме, циљајући у средиште ствари: „Ово је песма без ритма и рима, ово је песма написана обичним речима, јер јој музика стихова неће дати лепоту коју она и не тражи.“²⁶ Лепота није што је била по мерилима пређашњег естетизма, јер, по новоме, „све што је живот лепо је“, како песник тумачи Маринетијев манифест. Иза тако директног увода следи продор, не само у динамично подручје лично несвесног него и поистовећење с освешћеним колективним искуством жртвовања. Експресионистички ангажман „који подразумева обнову властитог етоса“ духовно прочишћеног појединца „који у јединству са колективом види своју историјску улогу и посланство“ (Бојана Стојановић Пантовић) исказује се у стилски и садржински узоритом облику, најавом акције као егзистенцијалног залога својих речи:

Ово је песма нелепа и одваљена као сив камен из наших срца, дубоких и мучаљивих као пећине. Ово је песма крвава, јер је намењена онима који су крв левали, који су били горостасни у прегарању у жртвовању себе, мислећи добро другима. Онима што су, повучени далеко у своја склоништа, мислили дубоком душом целога света, осећали живот, радост и бол свих далеких, незнатих, живих и још нерођених људи које су волели.²⁷

У тематски фокус Видаковић смешта читку алузију на херојску жртву Богдана Жерајића, чији је култ књижевне борце превео у ванкњижевне, у кобном историјском чину названом Сарајевски атентат: „Ово је песма онима који занесени закликташе улицама, развалише калдрме и окрвавише их својом лудом крвљу.“²⁸ Ментални, евокативни силазак у зоне предаштва отвара визију животног континуитета, што у српском пове-

²⁶ *Сабрана дела*, стр. 101.

²⁷ *Исто*.

²⁸ *Исто*.

сном случају подразумева отпор и страдање, у чему ће се преци и потомци изнова срести и изнутра препознати. Завршна згуснута слика, у којој се провокативно извргава и сакрални чин благослова, доноси то архетипско препознавање у предосећаном страшном расплету. Преци нису романтички дивинизовани, у први план се износи њихов подељен и противречан, а свакако анархичан профил:

Нека је благословен тај благородно-зливовачки разбуђени дедовски део у нашој души, који, волећи неред, пркоси свим робијама и конопцима и жели ослобођење заробљених, криво и мучно дело. Нека је благословен тај пенушави кутић, који овога часа из нас пева и јавља се мрачан, као мистична знамења на небу, пред краве олује међу људима.²⁹

Нећемо претерати ако „Луду песму“ сагледамо као неформални авангардни манифест Младе Босне, али и читавог жртвеног поколења српског народа у великом, потом изиграном ослободилачком подухвату. Митриновић, у „Естетичким контемплацијама“ (1913), такође спаја епохалне тежње бунтовних европских духова с тлом националне егзистенције, ослобођење мисли и стварања и ослобођење народа и његове енергије:

Напред се мора: а да има добри разлог, наша је вера дубока колико смо дубоки: значи да ће се мисао заратити са насиљем и да ће јој снага народа бити победоносност. Оживотворење је идеала што треба народу и што хоће мисао, и једини је начин да се насиље сруши и заснује човечност: народ просветити а мисао ојачати; философију спустити до демоса, демос уздићи до философије. Напред се мора, јер је безмерна воља живота у нама што нас гони, вечна воља, као воља створитељева јака; а има доброг разлога за живљење, није без благе сврхе сва граоба коју нам род подноси од кад га је немоћног и победничког на земљи.³⁰

²⁹ *Истио*, стр. 101–102.

³⁰ Д. Митриновић, „Естетичке контемплације“, у: *Босанска вила*, год. XXVIII, бр. 20, 30. октобар 1913, стр. 285.

Овај текст је Предраг Палавестра означио као „први манифест футуризма“ у српској књижевности – премда, како рекосмо, и годину дана пре објављена „Луда песма“ заслужује сличан третман. Две суверене разраде истородног становишта, у истом генерацијском кругу, утиру пут авангардним самооткривањима у дубинама „националног тла“: Црњанског, Растка, Настасијевића, Дединца и других. Њихова су дела оваплотила тежњу да се модерна српска књижевност еманципује од статуса пасивног примаоца импулса и модела из водећих европских култура и да се постигне дијалогски однос и динамична равнотежа између припадајуће традиције и актуелних општијих промена и преображаја. Следећи Скерлића, путовођу младих прве деценије двадесетог века, младобосански књижевни предводници програмски су јасно изразили речени проблем, свест о томе да индивидуални таленат изискује матични традицијски хоризонт, широк и дубок, по којем се може слободно и одговорно кретати.



II

Родна коб,
откровења

МИЛОШ ЦРЊАНСКИ: МИТ О СРБИЈИ И ДВОЈНИЧКА ФИГУРА ГРАНИЧАРА

Песник Милош Црњански је, након повратка из четвртвековног невољног избивања у туђини, био често питан за прецизније изјашњење о завичају. Песник вишесмерне потраге за простором где ће дубоко и присно припадати, варира на више места схватање завичаја као унутрашњег избора – а не званичног податка о месту рођења. За ову прилику, бирамо одговор дат у телевизијском разговору с краја 1970. године, касније пренетом у писани облик: „Али, завичај, прави, знате, који волите, који осећате, за мене је Србија.“ Зашто баш Србија, а не Банат, кићени Срем, Чонград или Темишвар, одговор следи: „Зато што сам изабрао нешто што је толико напаћено, што је толико несрећно кроз векове, сада, а нарочито последњих сто година. То је мој завичај. Ја се у Београду осећам као код куће... Завичај је Калемегдан. Зато је и песма на крају опет дошла тамо по мене.“¹

Осећање завичајности, видели смо, овде се шири и преклапа са отаџбинским, а оно се пак темељи на свести о непрекинутом страдалном, жртвеном повесном искуству. У раном есеју Светлане Велмар-Јанковић о Црњанском – објављеном 1957. у истој свесци часописа *Књижевности* што почиње почетним поглављем *Друје књије Сеоба* – пажљиво се разматрају контуре песниковог „војвођанског мита о Србији“, на коме се, задуго, тумачи неће баш одвише задржавати. Ауторка, нарав-

¹ Милош Црњански, *Исиунио сам своју судбину*, БИГЗ – СКЗ – Народна књига, Београд, 1992, стр. 143.

но, не остаје на ономе што сваки читалац поеме „Србија“ (1925) може прозрети, него у есеју „Између Србије и Суматре“ указује на „два битна извора“ поезије Црњанског: „један од њих је детињство, тај загонетни део живота [...] други је доживљај рата и сва она тешка искуства иманентна том доживљају.“² За песника коме је – по сведочењу из *Ишакe и коменџара* (1959) – још очев отац носио црквенословенски облик презимена (Церњански), реч *Србија* оличава централни пречански фантазам, кроз столећа.³ „У трагању за Србијом“ – закључује даље Велмар-Јанковићева – „он поново налази и своје изгубљено детињство.“⁴ Већ је писано о томе како је – нарочито у поређењу са временски блиским формално и тематски упоредивим склопом „Стражилова“ – поема „Србија“ саздана од „тамних, чак мрачних слика“ (Новица Петковић) и да је њена грађевина далеко упрошћенија од високо израђене обликовне структуре „Стражилова“. Обично се избегава вредновање ове поеме, јер, уистину, поред „Стражилова“ и позног *Ламенија над Београдом*, као да је у „Србији“ напор артикулације остао, у целини, непревадан. Међу прозачнијим сликама у поеми „Србија“ – на којима се тумачи обично и задржавају, не налазећи поузданог кључа за друга мутнија места – искрсавају родитељске фигуре, у склопу лирске евокације рођења „под замрзлим снегом, у туђини“: „Спустише ме у немоћ детињства, да те волим / и бригом, за Тобом, за цео живот, обо-

² Светлана Велмар-Јанковић, „Између Србије и Суматре“, у: *Савременици*, Просвета, Београд, 1967, стр. 45.

³ Сажетак вековног „војвођанског мита о Србији“ налазимо на почетку Црњансковог текста о Лази Костићу: „Вековима су Срби на Ушћу Тисе, као војници на шајкама, служили аустријском ћесару, поносито се држећи својих привилегија, своје цркве, својих традиција, донетих из старе постојбине, из Србије Немањића и Деспота.“ (Милош Црњански, *Есеји и чланци I*, Задужбина Милоша Црњанског – Наш дом, Београд – Лозана, 1999, стр. 265).

⁴ „Између Србије и Суматре“, стр. 46.

лим. // Повише ме у беду, да Те дивну, рајску, знам, / али не додирнем дисањем и не сагледам.“

Очито да је лирски мит о *Србији* непосредно скопчан с *имајом* родитеља, као садржај пренет из фондуса предањске надличне меморије још у конститутивном раздобљу детиње свести: „Зар лутајућ ми отац ту је земљу видео? / И њој ме мати дојила, од првога плача?“⁵ Иронизовани корелат наведеним сликама налазимо у *Ишаци и коменџарима*. „Мој отац ме је кљукао историјом Војвођана, привилегијама нашег народа, статутима, причама о нашим, политичким, правима“ – пише Црњански у запису „Биографски подаци о песнику“⁶ – да би, у коментару уз „Оду вешалима“, навео да му је родољубље у бурним временима Великог рата каткад имало „облик једног наслеђеног породичног лудила“.⁷ Бизарну сцену из истог извора препознајемо с почетка *Дневника о Чарнојевићу*. Наиме, уз матерње успаванке, наратору *Чарнојевића* у детињству причају „о неким селима, што су горела, и о неким људима са црвеним фесовима, што су једнако клали и убијали. Једно вече су ми причали: како се набада на колац.“⁸

Како се могу спојити у јединствену лирску позицију, једва и с размаком од пет-шест година, рајска слика родитељски по-

⁵ Миодраг Лома примећује: „Очинско-материнско језичко освешћивање је само постепено стицање националне самосвести као одговорности за отаџбину [...] У том смислу отаџбина је изворни дар љубави новорођенчету, али и задатак доживотне скрби за њено постојање и одржање, односно за узајамно подупирање у обостраној слабости и немоћи пред спољашњим животом“ („Србија Милоша Црњанског између суматраизма и национализма“, у: *Развојни ѿокови српске ѿезије*. Први том. 42/2. Научни састанак слависта у Вукове дане, Међународни славистички центар, Београд, 2013, стр. 138).

⁶ М. Црњански, *Лирика*, Задужбина Милоша Црњанског – БИГЗ – СКЗ – L'Age d'Homme; Београд – Lausanne, 1993, стр. 164.

⁷ *Ишци*, стр. 228.

⁸ М. Црњански, *Пријоведна ѿроза*, Задужбина Милоша Црњанског – БИГЗ – СКЗ – L'Age d'Homme, Београд – Lausanne, 1996, стр. 127.

средоване *Сербие* и овакви декларативни стихови из „Видовданских песама“, рецимо у песми „Вечни слуга“: „Отаџбина је пијана улица, / а очинство прљава страст.“ Отаџбина је изнова приказана с оцем у паралели. У „Видовданским песмама“ фигуре породичног круга бивају обележене, мајке или нема или је понижена: „Мој народ није стег царски што се вије, / него мајка обешчашћена“ („Спомен Принципу“). Терет културе и народног завета, лирском субјекту „Видовданских песама“ и других циклуса *Лирике Ишак* (1919) постаје несносан у околностима кад су „сви социјални закони раскинути“ – да искористимо речи Растка Петровића из есеја „Општи подаци и живот песника“. У рату, онда када нагон агресивности односи превагу и „ремети наше односе са ближњима“, по речима Сигмунда Фројда, „културна заједница је у сталној опасности распада“⁹. Скупа с представама из националне предаје, у реалним историјским збивањима дотад невиђене погибије и обешчовечења, као и дволичне победе на крају (у свести и зато захваћеној тешком идентитетском кризом) руше се или деформишу и родитељске фигуре, као и битни садржаји њиховог културног посредовања. Друга мета авангардног налета био је актуелни државотворни наратив оличен у „видовданском храму“, пројекту осмишљеном *одозго*, с врха националне културне идеологије¹⁰. Као што разара културне забране и детронизује породицу, Црњански пребацује вредносно те-

⁹ Сигмунд Фројд, *Непостојаност у култури*, Рад, Београд, 1988, стр. 47.

¹⁰ Поводом тога, Новица Петковић пише: „У начелу, цео видовдански пантеон је у књизи Милоша Црњанског сличним поступцима оспорен. Оспорене су, у ствари, његове вредности применом оних истих књижевних поступака којима се, дуж целе књиге, високе и највише вредности замењују ниским и најнижим: као и у другим покретима авангардне књижевности, пред нама је појава која се може назвати *дехијерархизацијом културе*“ (Н. Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, СКЗ, Београд, 1996, стр. 34).

жиште ка доњем делу социјалне лествице, на којој је почивало, свагда и тада, главно бремене ослободилачке акције и трпљења. У коментару „Уз песму о Принципу“ изриком сведочи о раскораку између прошловековне националне политике и активног, „хајдучког“ одговора из самог народа:

При почетку XX века наш народ је био заостао у XIX веку. Партије су преживале идеологију Јована Ристића, Светозара Милетића, Старчевића, Натка Нодила. Циљ наше политичке акције, обично, била је нека покрајинска аутономија. Из тог пријатног, аустријског, дремежа, тек су нас атентатори пробудили својим бомбама и пуцњима. Сви су они долазили са такозваног дна народа.¹¹

Ова напомена биће увод у још један провокативни удар на традиционалне кохезивне народне установе: „Принцип је, својим актом, ипак, ударио свима нама на чело жиг убица и сви смо ми постали сумњиви полицајцима, не само у Аустрији, него и целој Европи. Принцип нас је тако повезао боље него што смо били повезани, дотле, црквом, традицијама, крвљу.“¹² Етикета *народа убица* постаје овде нешто више од циничног одјека негативног стереотипа што је стајао главе небројене Србе у Хабзбуршкој монархији након Сарајевског атентата и током потоње агресије на оптужену Србију. Лик *убице* пароксистички је уграђен у саму саморазорну свест лирског субјекта „Видовданских песама“, у самосвест лишену регулативног удела културног уобличења страшних факата историјске стварности. У песми „Традиције“, опет у постављеној тематској близини чина родитељства и насиља, уз жену жудну да постане мајка појављује се лик будућег оца, декларисаног као убица: „Али са мога лица / падаће на Тебе мржњом тамном / радост зулума, згаришта и шума, / и горди безбрижни осмех убица.“ Значајније исходиште народног идентитета, другим речима,

¹¹ *Лирика*, стр. 199.

¹² *Истио*, стр. 196.

овде постаје крвави ореол убица. У овако заоштреној песничкој аутопрезентацији српски национ бива међусобно повезанији оптужницом моћних, него заједничким културним тековинама. Отуда је Црњански дао формулу – како је давно запазио Александар Петров – патриотизма „обесправљених, измучених, искрвављених народа“¹³, у поезији што се поклања жртви и „слави *ејзисџеницијални* нагон, који оваплоћује народ“¹⁴. Кад је већ реч о појмовима нагона и несвесног, сигнал у томе смеру Црњански даје на почетку прозног сегмента *Ишакe и коменџара*. Пре него што ће изнети чувену, парадоксалну крилатицу о себи као свагдашњем сопственом претку, Црњански опомиње: „Мати ме је повијала у једном кориту у ком је хлеб месила. Ако је читалац читао Фројда или Јунга, имаће, кад моје књиге чита, много, свакојаких, асоцијација.“¹⁵ Још образложење говори о подсвесним тематским жариштима у једном доцнијем разговору:

Теме које књижевник одабира за своја дела, и у младости, и у старости, обично су последица његовог интелектуалног, моралног или политичког интереса. У младости нарочито, оне су често последица подсвесних, патолошких, наклоности. Врло интересантне студије о мотивима књижевног рада дао је професор Фројд, чије су теорије застареле али бесмртне, као и професор Јунг, који је нашао златну жицу подсвести читавих народа, али ту жицу копао, будаком. Теме у књигама моје младости биле су искрене, опште, подсвесне.¹⁶

Дакле, теме опште и подсвесне, колективно несвесне, „златна жица подсвести читавих народа“. У светлу тих асоцијација на Фројда и Јунга, настојаћемо да сагледамо неке од бит-

¹³ Александар Петров, *Поезија Црњанској и српско јесништво*, Нолит, Београд, 1988, стр. 50.

¹⁴ *Ишо*, стр. 68.

¹⁵ *Ишо*, стр. 164.

¹⁶ *Исиунио сам своју судбину*, стр. 69.

них, мада досад недовољно истицаних, авангардних поетичких одлика лирике Црњанског што чине прелаз према поетикама поставангарде. Јунг наглашава да људи „истински не могу да поднесу губитак архетипа“: „Отуда, наиме, настаје огромна 'нелагодност у култури', у којој се човек више не осећа добро, јер му недостају 'отац' и 'мајка.'“¹⁷ Поред свега што је тресло предањске основе у финалу историјског остварења предачких налога, стега и подлога *родитељској предања* код Црњанског остаје јака, повлачећи се у доње слојеве песничке свести, одакле делује преображено али постојано, што ће се показати у песничким и другим делима после радикално изведених „Видованских песама“.

Управимо пажњу на песму из циклуса „Стихови улица“, ауторски привилеговану самим насловом „Моја песма“. На почетку коментара уз песму сугерише се особит, заштитни овој времена и места: „Зиму г. 1918. провео сам као у сну, у селу.“¹⁸ Искусвени оквир за „Моју песму“, ипак, налазимо подробије дочаран у претходном запису под насловом „Као коментар“, у којем се банатски завичај, по повратку из „велике лудорије рата“, начас уздиже у ранг епифанијског „простора среће“: „Идем, затим, колима до Иланче, друмом над којим гракћу вране, равницом мојом, која је сад пуста и нема краја. У том зимском вечеру цео мој дотадањи живот чини ми се једна фантазмагорија.“¹⁹ У амбијенту тихе завичајне зиме, „као у сну“, лирски субјект достиже потпунију комуникацију са дубинским слојевима које „душа“ лирског субјекта садржава. „Ако продремо мало дубље испод површине душе“ – читамо опет код Јунга – „наићи ћемо на историјске слојеве, који нису

¹⁷ Карл Густав Јунг, *Архетипови и колективно несвесно*, Атос, Београд, 2003, стр. 78–79.

¹⁸ *Лирика*, стр. 265.

¹⁹ *Истио*, стр. 261.

мртва прашина, већ даље делују и живе у сваком човеку.²⁰ Неке изразите слике, из коментара и лирског описа, распознају се и подупиру. Поред црних врана као аудио-визуелних састојака снежног равничарског предела, средишње место у коментару задобија збирни „расни“ портрет банатских земљака: „Сви ти моји земљаци, *Иланчани*, мирни су, расположени добро и миришу на кожух. Не туже се, не јадају, и нису нимало меланхолични. И крај толиких који се никад више неће вратити, коло игра сваки дан у парку.“²¹ У томе се одвија први степен идентификације лирског субјекта, унутарње изједначење са завичајним колективом:

Душа је моја богат сељак,
 пијан весељак,
у завичају.
Милује голу жену што спава,
тврдо, ко плећа гојних крава,
У жигу, куд ноћи пуне црних врана,
падају.

Импулс пијаног, екстатичног утапања јединке у ритам и безвремени покрет мноштва, у еротски нагон опстанка, свакако да је чинилац што повезује и оно банаћанско коло и душу весељака, као и, рецимо, гомилу ону „једном давно младу“ под сремским виноградом из поеме „Стражилово“, па и митизовани лик оца описаног у коментарима као „чувен играч и са 50 година“, што је пред саму смрт „играо и прескакао ватре, са младићима и девојкама“²². У том окретању сељаку – кога песник апострофира и у „Епилогу“ *Лирике Ийиаке* („што не сме мирисат на балегу, / него на месечину млаку“) – социјална димензија утапа се и губи у друкчијем облику разумевања (како Црњански наводи у приказу Андрићеве збирке *Ex Ponto*)

²⁰ *Архејийови и колективни несвесно*, стр. 472.

²¹ *Лирика*, стр. 262.

²² *Исто*, стр. 163, 169.

налазећи снажнији вид књижевног испољавања чиниоца „националности“ од уобичајеног и виђеног: „подићи сељака као брата и показивати душу његову тврду као земља, плаху као киша, и добру као сунце.“²³ Посебан нагласак Црњански ставља на стопљеност сељаковог бића с природним елементима с којима се хвата у коштац. Душа лирског субјекта удваја се овде, заправо, на *лик сељака* на јави и на облик у сну, као завичајни архетип граничара, *сережана*, *најамника* што ратује „за туђу вољу и туђ рачун“, као убица:

Свет је прошла самохрана,
у крвавом плашту сережана,
ко убица.

Стајаше тужна, завејана,
на стражи, у капијама,
брката, благо насмејана.

Крај цркве туђе и непознате,
запаљене,
у дуге, јасне, топле ноћи,
кад брекећу жабе барске,
грлила је разне жене.
А дању је чувала дворе царске
и кораком бројала сате.

У овим строфоидима помаља језгро опсесивно обнављане представе у књижевности Црњанског, надноси се двојничка фигура *сережана* као историјски еквивалент ратном искуству лирског субјекта *Лирике Ийшаке* – који је, такође, у минулом Великом рату, као и нараштаји претходника, по разним војиштима Европе „селио крв“, у сталном судару и замешатељству ероса, насиља и смрти. Слика *сережана* јавља се у познатој песми „Гардиста и три питања“, ведро еротички интонираној, као и у првој верзији песме „Срп на небу“, обја-

²³ *Есеји и чланци I*, стр. 280.

вљеној у *Лирици Ийшаке*, у којој лирски субјект по свету блуди „у црном дугом свиленом плашту“, остављајући иза себе изненадне, случајне женке. Исти двојнички лик крвавог сержана што носи „радост зулума, згаришта и шума“, назире се, прећутно, у већ цитираној песми „Традиције“. Исти лик је наговештен и насловом песме „Вечни слуга“. Речју, читав вековни удес свога народа, најпре завичајног народа, песник *Лирике Ийшаке* отеловљује у реченој двојничкој фигури, у којој се огледа сагласно неумољивим историјским аналогијама. Отуда је исказ „селисмо нашу крв“ из песме „Химна“ изречен из перспективе вечитих граничара, чија је једина баштина крв што проливају по разним странама „за туђ рачун“, закинути за дом и сневану матичну земљу. У том светлу може се читати, у семантичком сазвучју читаве збирке, тежишна слика песме „Народни вез“: „Цео је свет за мене вез / пун шара моје крви.“ Крв што му „везе вез по души“ – тиме отпочиње ова песма – запечаћује чврсту везу с тлом („тка ми у живот тло“) и опет се двојничка фигура сељака, што мре усађен у равницу, појављује као доминантна: „Завичај мој, равницу што зре / где пијан распасан сељак мре, / у крви што је сво добро не зло.“ Крв је амбивалентно означена, светли симбол жртве и запис „судбине тамне“ што се наслеђује и проноси даље, кроз нараштаје.

Увешћемо у наш видокруг и мемоарски роман *Код Хийерборејаца*, чији бројни пасажии имају улогу резимеа поетичког пута нашег песника. На више места и овде Црњански, у склопу ауторске стратегије развоја мреже тајних веза, појединачних и колективних додира у несагледаном времену и простору, проноси мотив вековног крвавог лутања свог народа. Приповедач *Хийерборејаца* саговорнику Скандинавцу узвраћа: „Шведска није већ 200 година ратовала, а моји, напаћени, сународници, у рату су, већ столећима. Ништа друго, нехотице, и не радимо у Европи. Код мене је последица тога, не нека

меланхолија, него презир према већини европских држава, које се туку туђим војскама.²⁴ Свест о редукцији историјске егзистенције народа на бесциљно и невољно ратовање за другога, сеобе крви, представља тамни лајтмотив од „Видовданских песама“ до *Хијерборејаца*. Поред спорадичних помињања лутајућих и војујућих сународника из прошлости, на другом месту романа *Код Хијерборејаца*, словенске најамничке војске извиру из фондуса историјске свести, у архетипски типичним околностима (јер постоји толико архетипова, по Јунгу, колико има типичних ситуација) промичу у приповедачевој свести творећи трагичну симболичку фреску²⁵: „У мојој глави, међутим, у Риму, тих дана, поред Kierkegaardа, пролазе војске у име Христово, против Полумесеца, и иду, столећима, иду. Горе, доле. Као црви гмижу по нашем телу. Између Вијене и Београда парадирају, ратују, заставе њихове се вију на ветру. Чујем грмљавину топова и зурле турске ми свирају. I morti! I morti! Лешеви испуњавају мочвару где год ми прођемо.“²⁶ Културни туризам што га предузима приповедач *Хијерборејаца* у напетом ишчекивању новог рата, на моменте се открива као тежња за праћењем давних трагова лутајућих сународника, што су се селили и лили своју крв и у Италији – као и сам песник у минулом рату, уосталом: „Тражио сам у Милану гарнизон мојих сународника, а не ту лажну готику, која је мраморна.“²⁷

²⁴ *Есеји и чланци II*, стр. 44.

²⁵ Сличну кондензовану визију историје налазимо и, рецимо, у *Друјој књизи Сеоба*, поткрај првог тома, у XV поглављу: „А Павле је викао [...] Колико нас је у аресту? [...] колико нас је сахрањено? Можеш ли да ми кажеш главе дечице наше, поклане, које нико у твом хришћанству није оплакао, а којима би могао да начиниш пут, да се бели, од Вијене до Стамбола? Костима нашим да калдрмишеш друм у Венецију. Да се забели кад год сумрак пада. Пут да назидаш костима нашим, по плану грофа Мерци!“

²⁶ М. Црњански, *Код Хијерборејаца II*, Нолит, Београд, 1983, стр. 95.

²⁷ *Истио*, стр. 309.

Јава богатог банатског сељака у завршници „Моје песме“ у контрасту је са сликом архетипског сна у којем лутајући двојнички лик сержана, граничара, бива тајно пребачен у амбијент „безданих вода Венеције“, на екстатичко позорје карневала и машкара. Његова песма, од туге и љубави – већ према светлом стереотипу о словенском „расном“ изразу – доводи до утишања карневалске ларме и препознавања порекла те звонке душевне мелодије, на чувеној млетачкој риви што у имену памти и трговце и ратнике из словенске Далмације:

Само у сну, ко Месећ бледа
и тако ко он невесела,
по свету блуди.

Гондола једна ћутке је скрије
у бездане воде Венеције,
сану, уморну, разочарану,
на карневалу.

И кад ту њен гитар зазвони,
од песме што плаче и воли,
сву воду, звона, и маске, тамо,
ноћ толико заболи:
да ућуте и питају тихо,
„Какав је то Славен био,
на Риви деи Скјавони?“

Не само да се лирски субјект „Моје песме“ удваја на две историјске фигуре, сељака и сержана, те тако даје тон „бунтовном родољубљу“ (Тодор Манојловић) Црњанскове *Лирике Ишаке*, него је та идентификација опсежно реализована у *Сеобама*, остајући као рефлекс и у познијим делима. У том погледу, ваља сагледати како се лик оца, оног „лутајућег оца“ из „Сербие“, у *Ишаци и коменџарима* обликује сагласно реченом моделу идентификације. С једне стране, у коментарима, Црњански очев лик оцртава са извесном детињом, митско-

-бајковном стилизацијом²⁸, у младости спремног на тучу с професорима, ловца и картароша, чиновника кога због политичког активизма власти протерују и селе, кавалера и синовљевог културног хероја, јер му оставља библиотеку књига и политичких листова, али и, изнад свега, као човека који се мирно и весело, играјући и прескачући ватре у сватовима, припрема за скору смрт.

Програмско окретање областима личног и надличног несвесног, сагласно је усмерењу, укупно узев, најпродуктивнијег тока српске авангарде којем је партиципирао и Црњански, премда тај ток обично везујемо за ауторске преокупације Растка Петровића и, нешто доцније, Момчила Настасијевића. Црњански у осврту на Петровићево *Ойкровење* управо истиче да се радује „крај свих лудости и атракција у овој књизи, и византијским, слатким траговима наше прошлости“, те напомиње да „понеки стих му бруји кроз брада и дубине рудокопа“²⁹. Црњански метафорику рударења наново упошљава описујући тежње свога песничког нараштаја у запису „Наша лирика“ (1924), у којем се ванредно прожимају суматраистичка и стражиловска потка, пројектујући путању поетичке синтезе водећих песника после Другог светског рата, засноване на активацији архетипских наноса националног памћења:

И наша лирика добиће тајанствену моћ, коју имају лирике источних народа, ако будемо умели везати најлепша и најстарија места Вишњића, преко Његоша и Бранка са нашом кубистичком сли-

²⁸ „Мој отац, Тома, био је ониска раста, снажних, широких, груди, бркат, са косом лепом, меком као свила. У детињству, на селу, сачекивао је повратак стада и пио млеко оваца из кабла. Отуда, тврдио је, његова снага. Био је чувен играч, и са педесет година. [...] Кад би моју матер, и мене, лети, пратио у бању, Мехадију, трчао би из вагона, по воду, пред планинским тунелима, само да би нам донео чашу хладне воде, са извора“ (*Лирика*, стр. 163).

²⁹ *Есеји и чланци I*, стр. 323.

ком Карадага, Далмације, Срема, у којој су и наши ликови. Ко зна, колико планина и манастира дува кроз наша тела, у ово столеће. Још једном нас чека огромном судбином наш 14. и 15. век. [...] Копајте, и на камену Херцеговине ено чекају речи, у Старој Србији облици, а ванредне земље помоћи ће нам. Рађања и блуди, патње и поноси пропеваће. Бићемо дивни и чудни играчи над висоравнима и морима, видни на далеко, до Азије и Африке и играћемо од љубави.³⁰

Када је реч о Црњансковим есејистичким текстовима из матице авангардног налета, Горана Раичевић износи закључак што сажима његово експлицитно поетичко усмерење, блиско начелима експресионизма: „У теорији стваралачког чина, која се може конструисати из раних текстова Милоша Црњанског, песник ствара изнесећи садржаје који су лични, али и оригинални у смислу 'расне' односно националне укорееености у колективне архетипове свести и језик народа којем припада, те би се могле, дакле, захваљујући екстази као стваралачком принципу, уочити и оне метафизичке везе песникове 'душе' са 'душом света.'“³¹ Милан Кашанин у тексту „Три књижевна нараштаја“ (1929) међу новијим писцима уочава и групацију што упоришта налази „у тражењу националног и расног откровења“ и открива „дубоке везе са народним духом“, у чему види знаке „велике жеље да се врати земљи и себи“³². Исто тако, Тодор Манојловић у есеју „Традиција и доктрина“ (1931) образлаже (авангардно) освешћење спрам питања традицијске свести: „Традиција је осећање, свест о континуалности нашег живота (личног, као и надличног, колективног, расног, чове-

³⁰ *Исто*, стр. 51.

³¹ Горана Раичевић, *Есеји Милоша Црњанског*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2005, стр. 90.

³² Милан Кашанин, „Три књижевна нараштаја“, у: *Писци као критичари после Првог светског рата*, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1975, стр. 376.

чанског уопште, па најзад, и васионског), о нашој присној повезаности са нашом прошлошћу [...] Без тог сталног, активног дејства прошлости кроз медијум наше свести и нашег сећања нема – као што је Бергсон јасно доказао – живота, тј. развоја и напретка, нити у чисто психичком погледу, нити у којој било области конкретне, примењене духовне делатности.“³³ (Довољно је поменути да о словенској и српској мисији и виталној синтези култура Истока и Запада, поред зенитисте Љубомира Мицића, у међуратном периоду амбициозно и ангажовано пишу и, поред других, Милош Н. Ђурић, Владимир Вујић, Владимир Велмар-Јанковић.) Ваља указати да је „свест о континуалности живота“ један од аспеката суматраизма, или, боље рећи, „стражиловског“ концепта: не само незамисливе везе и сагласја међу далеким просторима, него и везе међу временским слојевима једног просторног одељка, тајновити *spiritus loci*. У тексту поводом стогодишњице рођења Васе Живковића Црњански сугерише: „Верујте у то да је живот једне околине, и ваше околине, састављен из физичких, али и метафизичких, невидљивих узрока и веза. Осетите да бол и љубав појединца рађају веселост и тугу околине“ – да би онда упутио сигнал ка језгреној сцени тек написане поеме „Стражилово“: „Немојте да не верујете да и дух тих, давно умрлих фрушкогорских ђака, неће можда изменити душу целе једне покрајине.“³⁴

Новица Петковић је с правом подсећао: „У авангардној уметности обично видимо и интересујемо се за апстрактне конструкције, нове поступке а занемарујемо да су особито у књижевности актуелизоване слике и значења из најстаријих слојева словенског фолклора и мита. Имајући у виду неке

³³ Тодор Манојловић, „Традиција и доктрина“, у: *Писци као кријичари после Првој светској рата*, стр. 267, 268.

³⁴ *Есеји и чланци I*, стр. 33.

српске и нарочито руске писце, прве деценије XX века могле би се с добрим разлозима назвати и временом словенског неомитологизма.³⁵ Ако Црњански и не задира у фолклорне и митске форме на начин својих савременика, Растка и Настасијевића рецимо, он митологизује историјске трагове словенства на европској позорници, брисане или занемариване. У уводном делу биографије *Свети Сава* Црњански потенцира неке одлике прапредака у којима се изнова разазнају лик и душа (двојника) сељака у „Мојој песми“: „Много више него у податцима о другим варварским народима, у та времена, речито нам говори из тих спомена необична душа Словена, пуна прича и гатања, што је сачувала у себи присну везу са светлошћу небеских пожара, тамом шума и животом бившим, у травама и водама, у спокојству земљорадничком, најбољој страни, и сад још, у бићу нашег народа.“³⁶ Још је значајније истаћи да Црњански поетскоисторијски мит о соларном и питомом словенству прожима с митом о Хиперборејцима, у своме завршном и најразрађенијем утопијском конструкту.

С почетка Савине биографије песник наводи: „Траг словенски светао је, и у културној историји човечанства, дуж Балтског мора, где су биле рушевине великих храмова подигнутих светлости која је, вечна, сјала над њима, а која је вечна била и у њима.“³⁷ Тражећи Хипербореју, Црњански налази слућену прапостојбину која га мистично привлачи. У сталном стварању аналогија, у *Хиперборејцима* бег у „просторе среће“ није само излазак из неподношљиве реалности. У тим непојамним везама Црњански препознаје космополитски нагон „да се човек, у туђим земљама, осети као код своје куће“ и знак „једне велике заједнице, осећања заједнице, људи“³⁸. С

³⁵ Н. Петковић, *На извору живе воде*, Завод за уџбенике, Београд, 2010, стр. 13.

³⁶ *Есеји и чланци II*, стр. 11.

³⁷ *Исто*, стр. 10.

³⁸ *Код Хиперборејца I*, стр. 91.

друге стране, при самом почетку *Хијерборејаца* приповедачев глас удваја се на два противна: један жуди да оде и све остави, а други се оглашава да „среће нема, ван оног места, где смо провели детињство и где смо се родили“³⁹. У једној деоници из првог дела *Хијерборејаца* приповедач интимно поистовећује три удаљена и крајње различита места. Најинтензивније и најконкретније је описано оно место у којем се призива архетип мајке и дома, у чему као да изнова откривамо слику песниковог послератног повратка у заштитни простор детињства, описаног у коментарима: „Та природа [Сестриере, прим. Д. Х.] је мене сећала на Шпицберген, на поларне крајеве, па сам се будио сретан и весео, као кад се дође матери у посету и заборави оно што је било, и оно што ће бити – иако смо у материном дому, где смо одрасли, сад, само привремено. Спава се дубоко. Буди се насмејано. Пева се ујутру.“⁴⁰ Аналогија италијанских планина и ледене меће на крајњем северу активира доживљај материног дома, у који се враћа, макар и свестан привремености. Буђење архетипа, као основног нивоа докле песничка свест може допрети, оснажује се напоменом из другог дела *Хијерборејаца*, епифанијском сликом боравка надомак остварене трансценденције, на северној обали „где је обала страшна“, слично Дучићевој страшној међи:

Јер кад легнем у песак [...] осећам да има један песковити ћилим, испред океана, којим би, да је то могуће, могао да одем преко океана. У даљину. Ако се НЕ осврне, код Скагена може да има тај осећај, потпуно, као неку стварност. А у тим травуљинама човек се осећа као у загрљају мора, у заветрини, коју има данска земља – коју зову МАТИ. Тако су звали земљу сви народи у прастарим временима.⁴¹

³⁹ *Исио*, стр. 21.

⁴⁰ *Исио*, стр. 129.

⁴¹ *Код Хијерборејаца II*, стр. 373.

На тој међи свега, привиђа се лик и име мајке. За разрешење ове егзистенцијалне кружне путање одлазака, лутања, повратака, коју отпочетка сведочи лирски глас Црњанског, чини се прикладним управо објашњење које је понудио Јунг: „Изгледа да човек који узалуд тражи сопствену 'егзистенцију' и од тога ствара филозофију, само кроз искуство симболичке стварности може пронаћи свој повратак у свет у којем више неће бити странац.“⁴² „Материнску љубав није нико измислио, она је ту, као звезде на небу“ – пише Црњански у „Коментару уз Моју песму“. У поеми „Србија“ лик отаџбине такође је звезда, зорњача, као што је у *Сеобама* далека Русија – звезда на истоку. Реч је о три лика идеалитета, о недосяжним тачкама, обележеним женским начелом. „Србија је име за химерични завичај“, писао је Новица Петковић, „то је Србија дигнута до утопијског хронотопа.“⁴³ Крф је место одакле се поглед на тај утопијски хронотоп упире преко мноштва ратничких гробова и представља – како наводи Милодраг Лома – „лагано упловљавање у гробље предака, тачније: егзистенцијално пристајање у то и на то гробље као сопствено пристаниште, као на властиту матичну луку“⁴⁴. Петковић, даље, примећује да, након слутње смрти у завичају у поеми „Стражилово“, први пут се у поеми „Србија“ појављује „завичај сведен на обичан, земљани гроб, прост јарак“⁴⁵, суновраћује се слика дневне звезде у пуку раку.

Љубомир Симовић записује да „Србија“ и *Ламениј над Белоградом* представљају „песме-близнакиње“. Одиста јесу, али је, додајемо, и „Стражилово“ најближа рођака. Све три дуге песничке творевине Црњанског у знаку су мита о повратку у

⁴² Архејшилови и колективно несвесно, стр. 116.

⁴³ Н. Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, СКЗ, Београд, 1996, стр. 89.

⁴⁴ М. Б. Лома, *Наведени текстови*, стр. 113.

⁴⁵ *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, стр. 90.

завичај, у првобитно и коначно заштитно окриље, тежње за заклапањем круга. Симовић упућује низ комплимената поеме са Крфа 1925. на рачун поеме са Куден Бича из 1956. године. Мислимо да је „Србија“, поред све тамне сугестивности – у чему не оскудева ни далеко кохерентније изведено „Стражилово“ – доста непрозирна услед, буквално речено, сликовног превирања у напетом и конфликтном доживљају. Садржи одвише неразговорних алузија и асоцијација, чак непрерађених искуствених слика – не рачунајући семантички проходнија места на којима се углавном заснивају досадашње интерпретације поеме „Србија“. Расцеп између инфантилног родитељског мита о Србији и доцнијег искуства судара са историјским реалијама учинио је своје. С *Ламенијом над Београдом* сасвим је другачији случај, овде је доживљај изабраног завичаја пречишћен до равни архетипских симбола и мозаички датих егзистенцијално подржаних јасних и снажних слика. Лик мајке земље појављује се на повлашћеним, поентним местима парних, химничних строфа, као слика вечног дома. Отуда, критичка недоумица – о чему говори и Симовић у поменутом есеју – да ли је наслов песме уопште тачан (јер је песма ламент над собом – а химна Београду), може се допунити примедбом да није реч само о изгнаничкој химни Београду, него (по начелу *pars pro toto*) апотеоза жуђеној Србији – јер тешко је, рецимо, лоцирати у један град библијску слику орача из стихова где проблескују црте онога завичајног сељака весељака из „Моје песме“ и његов неизбежни знамен крви: „У Теби један орач њева, и у зимско доба, / њреливши, крв, као вино, у нови мех.“

Две архетипске родитељске фигуре срећу се у основи сижејног тока *Ламенија над Београдом*, опет као према Јунговој схеми што описује структуру психе: „То је мајка, матрикс – облик у који утиче целокупно искуство. Отац, с друге стране, представља динамизам архетипа, јер се архетип састоји од

обоје – облика и енергије.⁴⁶ Колико год силуэта града била обликована у експресивној визији обнављајуће силе и експанзије, динамичкој и мушкој, земаљски матерински загрљај упућује на слику слатког смирења у гробу. Активни и светли имаго оца и похрањујућа представа земље мајке изронили су у *Ламенију над Београдом* у подразумеваном пару Београд–Србија, који се преклапају, као у оном песниковом одговору на питање где му је завичај.

„Надало се да ће лирика доћи до савршене разврстаности индивидуалитета, до оног што је најзначајније и најзанимљивије у личности“ – писао је Растко Петровић у есеју „Младићство народног генија“ – „Догодило се да се, брже и сигурније по речима, мисаоном логиком итд., створила једна колективна, друштвена уметност, један модерни фолклор осећања цивилизације и живота уопште.“⁴⁷ Лирски развој Црњанског управо иде по томе трагу. Најзначајније и најособеније у свом појединству налази и обликује, још у јеку лирског радикализма и негације, у двојничкој фигури граничара, чија бесциљност, онтолошка баченост у свет и бездомни статус, не сажима само удес националног колектива, него представља уверљиву слику егзистенцијалне ситуације пометеног појединца свога метежног доба. Упоредо, израста и елементарна фигура сељака у завичају, оног што носи неизбрисиве црте „необичне словенске душе“ и „присну везу са светлошћу небеских пожара, тамом шума и животом бившим, у травама и водама, у спокојству земљорадничком“.

⁴⁶ Архејшинови и колективно несвесно, стр. 109.

⁴⁷ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, Нолит, Београд, 1974, стр. 356.

РАСТКО ПЕТРОВИЋ: ОТАЏБИНА КАО ВЕЛИКИ ДРУГ

С јаким покрићем можемо бранити тврдњу да је Растко Петровић као авангардист заснован при мукотрпном повлачењу кроз ледну и завејану Црну Гору и Албанију, а да је затим у Паризу уобличио и притврдио градиво. Речену тврдњу подупире не само третман албанске голготе у Растковим текстовима, него и окосница његове новоафирмативне колико бунтовне поетике, чије је исходиште тежња за истинитим сједињењем с отаџбинском заједницом у повесном времену и разуђеном културном простору – колико год наш песник жедно упијао сваковрсна путничка искуства са свих страна. У тексту о раној поезији Милана Дединца, свог млађег пријатеља, Петровић износи и поетичко становиште од прворазредног значаја, које варира и развија на више места. Тиче се упечатљивих доживљаја што се временом у свести преображавају, упућујући на природну спрегу духа с физиологијом: „Ми преживимо од живота оно што нам живот пружи и оно што смо способни да преживимо, али, чини ми се, у току целога живота још увек се враћамо на старе доживљаје, да их новим искуством поправимо, доживимо, да им дамо један дубљи смисао [...] Оно што је некада било само догађај физиолошки постало је, доцнијим враћањем на њега, догађајем чисто духовним.“¹

У другом чланку песник исписује да „сва задовољења, осећања [...] проузрокована и најматеријалнијим деловањем

¹ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, Нолит, Београд, 1974, стр. 171.

на судбину човекову, имају своју тачну резултанту у ономе што називамо духовним животом“², док у трећем тексту – Исидори Секулић приписује уверење „да и оно најматеријалније, најфизиолошкије и физичкије у животу природе има своју тачну пројекцију у спиритуалноме“³. Петровићево преспајање крајње поларизованих сфера у људској култури, духовне с физиолошком страном, свакако да је превратнички, али уједно и обнављачки књижевни гест. У програмском тексту „Пробуђена свест (Јуда)“, с краја збирке *Ошкровоње* (1922), већ је био буквализовао троп о писању као духовном хлебу и пићу насušном и додао му друге физичке и физиолошке корелате: „Хтео бих да цео овај спис буде као хлеб или као вода. То је једно од темеља уживања: у реду Руковања, Општења Осмехом, Одахњивања, Кијања, Ригања, Одлакшања – црева или бешике, или сексуалног, Успављивања, Буђења, Освете, Порођаја.“⁴

Поистовећење *шелесној* акта (као што је једење) са *сйваралачким* чином заправо представља опит повратка у митско стање свести, којем су програмски тежили значајни поборници авангарде. Тако је у есејистичком сведочанству Дединчевом, који преноси критички суд старијег друга да његови најранији стихови, према Растковом виђењу, нису прошли песничково „тело као храна или пиће“⁵. А по речима Јунговог следбеника Ериха Нојмана, „на примитивном ступњу долажење свести, освешћивање, појављује [се] као једење. Кад говоримо о томе да свест ’асимиљује’ неки садржај несвесног, ми тиме не кажемо много више него што је садржано у симболу једења и варења“⁶. У симболици митологије стварања, читамо

² *Исшо*, стр. 219.

³ *Исшо*, стр. 253.

⁴ Растко Петровић, *Ошкровоње*, С. Б. Цвијановић, Београд, 1922, стр. 40.

⁵ Милан Дединач, *Ноћ дужа од снова*, Матица српска – СКЗ, Нови Сад – Београд, 1972, стр. 274.

⁶ Ерих Нојман, *Историјско йорекло свесши*, Просвета, Београд, 1994, стр. 36.

даље код Нојмана, све је што излази из тела стваралачко: „И не само семе, већ и мокраћа и пљувачка, зној као и измет и дах, реч као и флатус – све је бременито стварањем.“⁷ Оно што испрва делује као одвећ претеран натуралистички испад појављује се у превратничкој поетици Растка Петровића као најизворнија позиција креације, тражени нов почетак. Отуда је песников авангардизам, па и његов ослонац на митолошко и фолклорно градиво – како је приметила Хатица Крњевић – „посебан и изграђен али отворен систем поетике непосредности израза, који поседује природну самообнављачку моћ и који не познаје књижевне конвенције“⁸. Цитирани опис следи одређење из есеја „Младићство народног генија“ о тзв. геолошком фолклору што је сачувао највише од „инстинктивне спонтаности, неког хумора и ведрине, неке оштре, неизгладане трагичности“⁹, односно садржава у основи авангардне поетичке одлике.

У критици је уочено периодично, можемо рећи – опсесивно обнављано „Петровићево занимање за приказивање свих облика екстремних телесних (и душевних) човекових стања“¹⁰. Превласт физиолошких слика – не као естетска провокација него као трауматско сећање – изразита је у поеми „Велики друг“, чија је прва, краћа верзија објављена 1926, док је друга, допевана и опремљена фуснотским коментарима, остала у рукописној грађи. Једне „божићне ноћи“ песнички глас призива бруталне призоре албанске голготе српске војске и становништва у повлачењу према јадранској

⁷ *Исио*, стр. 33.

⁸ Хатица Крњевић, „Есеји Растка Петровића о народној уметности“, у: *Књижевно дело Расіка Пејровића*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1989, стр. 219.

⁹ *Есеји и чланци*, стр. 316.

¹⁰ Бојан Јовић, *Поеишка Расіка Пејровића*, Народна књига – Алфа – Институт за књижевност и уметност, Београд, 2005, стр. 260.

обали поткрај 1915. године: „Онде по дивним пољима смо бљували, / О, корење, о, кајмак трули, пун гљива, / О, гађења; сви смо ракољили се, пљували, / Па ипак, о свему овом божићна ноћ моја снови.“ Тренутак с којег се покреће лирска евокација нарочито је обележен: реч је о ноћи празника рођења Богомладенца, а наспрот њеној сакралној аури песник доноси слике одбојних физиолошких реакција. Ефекат депоетизације и очуђења је, ипак, тек први корак у примењеној ауторској стратегији, чија је крајња тачка на супротном крају лирског распона, у апотеози и дивинизацији колективног пострадања.

Малтене синопсис, не само за поему „Велики друг“ него и за опширни први део постхумно издатог романа *Дан шестии*, песник доноси у тексту „Општи подаци и живот песника“ (1924), у којем даје контуре рубне егзистенцијалне позиције на којој се обретоше учесници албанске поворке, слике рашчовечења и „нулте тачке културе“. А наведене ставке одиста су драстичан искуствени основ Петровићевог авангардистичког става, у рефлексима присутан у кључним песничким, прозним и есејистичким текстовима. Овде је и уведен мотив топлоте што се леђима размењује на заједничком ноћном починку у снежној планини – додира леђа као јединог преосталог контакта међу муком озвереним људима:

Бежао је кроз Албанију, где је јео хлеб од буђи, и где се грејао уз туђе плећи и гледао лица која је јуче поштовао да се сад гадно свађају о мало места крај ватре. Сви закони социјални овде су били раскинути. Могао си убити човека и да никад никоме не одговараш; могао си умирати и да се нико на тебе не обазре, а цео тај свет је ипак био страховито везан и за негдашње друштвене законе који више нису важили, и за живот уопште. То је био повратак племенским пећинским уредбама чопора.¹¹

¹¹ *Есеји и чланци*, стр. 463.

У оквиру велике теме Великог рата, у чијем је оквиру, по Петровићевим речима, Албанија један „беспримеран комплекс“, почетну слику поеме „Велики друг“ песник обнавља и сели из текста у текст – свуда где се присећа тог екстремног личног и колективног доживљаја. Слика „милостивог сусрета леђа“ двојице незнаца, који један другом ни ликове ни имена не знају, нити маре да знају – исказује се у поеми као почетак поновног, макар несвесног повратка у однос људске узајамности, у страхотама раскинутих социјалних закона. Људски дах задобија у семантици „Великог друга“ несвакидашњу легитимацију: „Притајих своју болесну руку близу његова даха: / То ме последњи живи угарак људства греје!“ С друге стране, у испражњеној свести, на танкој размеђи између људства и животињства, разрађује се исти тематски комплекс у првом делу романа *Дан шестии* (рукописа испрва насловљеног „Осам недеља“). Појединости и односи изостали у опису поеме „Велики друг“ долазе у роману до подробнијег исказа. Главни јунак Стеван, младић у одступању, у првој сцени романа згрчи се попут фетуса, лице му је безизразно, не препознаје више ни сопствено име, а пред оним који га „у преноћишту пригрева својим телом“ (како каже унутарњи глас из романескне деонице „Стеванова мисао у олуји“) одвратна му је чак и помисао да изговара реченицу којом би га упитао за име. Граница човечанских обзира, елементарне културне заједнице, већ је прекорачена. Осећање за Другог и Друге посве је загашено, али је и јунаково појединство расточено у преосталим сликама свести: *„Сада облик њланине није више само облик брда, већ облик ове мисли, њреко које се не може више њрећи. Облик овога женског лика све удаљеније и облик самога Ја, онаквог како се осећа.“*¹² Женском лику испред себе, који носи плод, Стеван се обраћа неразумљивим слоговима *„који немају никакве везе са оишиим*

¹² Р. Петровић, *Дан шестии*, Нолит, Београд, 1961, стр. 155.

људским њовором а ипак долазе с њејовој извора“. Не само да је занемео за говор који познаје, осетио афазију и дислексију, него су погодбе језика у њему разорене, и уместо знаних речи одвија се излив глосолалије, или пак егземпларног дадаизма: „И једне и друје речи не значе нишија, или баш значе оно њраво, њошија су као у њосијању њрвих њовора извирале из самих бија.“¹³

Нулту тачку културе, програмски налог авангарде, песник посведочава у евокацији реалног искуства албанске голготе, оцртава линију између поништења и новог трауматичног рођења. Још у тексту „Хелиотерапија афазије“ Петровић чини отклон од нихилистичке крајности оличене у подухвату дадаиста: „Једна група младих људи, дакле, осетивши да је изгубљена примитивност, управо примитивна, првобитна тачност изражавања, и тежећи да је обнови, стремила је погрешно правој примитивности употребе изражаја не враћајући изразу његову истинитост.“¹⁴ Позната је и Расткова критика надреалистичког догмата о подсвести, напомињући да подсвесно не изражава нешто особено, индивидуално него ради управо супротно – подсвест изражава оно „опште расно и друштвено“¹⁵.

На истакнутом месту одељка „Стеванова мисао у олуји“ налазимо избављујућу идеју о укорењеном, неуништивом „човечанском принципу“, мисао извојевану баш у крајносним околностима опште дехуманизације и помора: „Оно шиио је човек и оно шиио је човечности оииићи ће из њеја, као да нису били њоииребни векови и векови да се кроз милијарде ѡенерација усели.“¹⁶ У условима када се личност гаси, враћа у примитивне ступњеве живота, на површину навире несвесни, наследни талог – ѡиранс-ѡерсонални чиниоци, са свим нагонским, али и културотворним агенсима. „У историји човечанства, као и у развоју појединца,

¹³ *Исѡо*, стр. 156.

¹⁴ *Есеји и чланци*, стр. 410.

¹⁵ *Исѡо*, стр. 469.

¹⁶ *Дан шесѡи*, стр. 155.

стоји на почетку превага трансперсоналних фактора, а сфера личног постаје видљива и самостална тек у току развоја“, истиче Нојман и наставља у смеру који помаже да боље обухватимо смисао Петровићевог обраћања надличним значењима: „Сусрет Ја-свести са слојевима човечанства и културе из којих ти симболи потичу има у изворном смислу ’образовни’ карактер. [...] Тиме што чисто лични подаци ступају у везу са трансперсоналним и што се колективни људски аспект поново открива и почиње да оживљава, персоналистички скученој и стегнутој личности оболелог модерног човека отварају се нове могућности сазнања и живота.“¹⁷ Такве нове и неопробане могућности, песник што је нулту тачку културе непосредно претурио у глави и преко главе, испитивао је током животног уметничког опита, у променљивим облицима и смеровима.

Растко Петровић долази до сржног духовног саживљења с колективом, до новог осећања припадања заједници, посредством ликова невољних зимских сапутника, који се у поеми, посебно они прешли у онострано, интегришу у обоготворену фигуру Великог друга. Проблем ратне књижевности дотицао је песник у више написа, прећутно образлажући и ауторске амбиције у раду на *Дану шесћом*. За разлику од истих сцена у роману – где Петровић приказује шта је појединац доживео „као човек у катаклизми догађаја и људи: шта је видео“ и то „на тако прецизан начин“, како би читаоци „апсолутно могли измешати своју личност са његовом“¹⁸ – у поеми „Велики друг“ прибегава поступку одуховљења незаборављених физичких осета. Негдашњи „догађај физиолошки“ постаје „доцнијим враћањем на њега, догађајем чисто духовним“, отуда настаје лично *ојкровоње* са клиске границе. Заправо, топлота незнатних људских леђа, или даха сапутника, уздижу се у залогу

¹⁷ *Историјско порекло свесћи*, стр. 10, 12–13.

¹⁸ *Есеји и чланци*, стр. 254.

међусобне људске упућености, јер истим извором топлоте узвраћа незнаном другу и Петровићев поетски субјект, тј. јунак романа. Такође, у симболичком склопу понављане сцене „милоствивог сусрета леђа“ добија на важности и околност да се незнанци зближују, осим топлином тела, и речима које ноћу размене – а да се нису упознали ни ликом ни именом. Ликови сапутника приказују се тек ујутро. Лице Другога песник поистовећује с дневним светлом. Тако се – према битном увиду из есеја „Младићство народног генија“ – „природа и људи узајамно симболизирају“, лице српског војника и јутарње сунце:

Па свака нова зора другим се лицем јави,
Други незнани друг о себи ређа приче;
Стално ми туђе раме одмора пружи глави,
И погледам ли га, одједном (баш нови дан кад свиће),
Сусретнем његов поглед одједном да се плави;
И да се смеше уста у нади ил искушењу:
То бива тако изненада, он довршује своје речи
Које започесмо у тмини, у несаници и у бдењу –

Ако прихватимо да је симболички Други, по Лакану, онај „недостатак у мени“, Језик којим проговара Несвесно, онда је описана ситуација из трауматичне прошлости Великог рата репрезентативна слика екстремне позиције човештва у колективу, опитоване не у каквој теоријској поставци већ у историјској стварности народа. И у поеми „Велики друг“ инстанца Друга, кога оваплоћују различити сапутници, јесте живи преостатак што употпуњује целину поетског субјекта, у сазвучју физичког и духовног момента бивања. Тако и појава оног Друга који ће преконоћ издахнути допола иницира поетског субјекта на оу страну, куд је незнанац нетом прешао, као „божански друг“:

О, боже, боже, зар је истина,
Да са самртником сам о небу говорио;
Да оно уз шта се загревах, беше грбина,
Незнанога, са душом који се борио.

Блиска чињеница очигледне смрти, која није смрт незнанца него и допуњујућег дела себе, неизбежно раскриљује спасоносну откровењску оптику, оживљава солидарност замрлу у егоизму гладних и промрзлих очајника. При таквом видуку престанак физичког живота повратно се осмишљава визијом дематеријализованих умирућих тела, чију апотеозу Петровић види трансперсоналним, духовним погледом:

Гле, гле, како у царском вознесењу
Падају оклопи са тела,
И цепају се труле крпе
Пред бескрајношћу откровења;
Разголити се сад бок, сад ребро, помолe се сад колена бела;
И све су зрачније очи у хрпе
Хација, с којих падају одела.

Први део *Дана шестіої* епска је и, уједно, приметна интроспективна разрада тежишних линија поеме „Велики друг“. Отуда упитаност разрешена у претходној „вознесенској“ визији, као и друге теме, остаје у роману ипак нерешена: „Шта је према томе једно мало тело, метар и шесет дужине, које се разилази сада. Па ипак то умире. То тело се разилази, и са њим све остало. Ја сам изван свог тела, у свим искуствима, у свим вредностима живота, а ограничен сам њим.“¹⁹ Мрачни понор између лимита људске материјалности и виших вредности усађених у телесни сасуд – свакако да је размак што га песник премошћује и откровењским путем сазнања.

„Оно што у сваком делу групе постоји као несвесна стваралачка целина психе, то јест као Јаство, постаје видљиво на великом појединцу“²⁰ – појашњава Нојман појам „великог појединца“, којег асоцијативно призива насловна синтагма Расткове поеме о албанској голготи српске војске и народа. Централна откровењска слика ипак је везана за лик жене што

¹⁹ *Дан шестіи*, стр. 200.

²⁰ *Историјско њорекло свесіи*, стр. 332.

се појављује и у поеми и у романескној деоници „Стеванова мисао у олуји“. Кроз свеколику пустош жена носи плод, лирским оком поеме „Велики друг“ доведен у везу с рођењем Богомладенца. Азурно озарење новог живота, у материнској утроби, на планини коју слеђени мученици упоређују са Христом – зашли смо из натурализма у атар архетипских слика:

У жена се чак провиди чедо у утроби.
(Почива ко бурма заручника у кутији),
Огромни ме поглед његов плавила зароби;
Ја не сретох никада поглед заноснији!

Финални ступањ разградње појединства – налик почетном, недиференцираном стању детињег или примитивног *ја* – изазива „океанско осећање“ пред монументалном природом, али и пред другошћу „безбројних пријатеља тих непојамних ноћи“. Утучено појединство посеже за трансперсоналним упориштимма и формама. Претапа се у простор, чијим се садржајем испражњено и ратом сатрвено *ја* наново испуњава. „За песничке слике Растка Петровића уопште је важан овај присни однос тела и предела, као и веза тела с простором: као да тело и предео једно у друго пресежу, и као да при кретању тела осећамо како се простор размиचे. Има у томе нешто од раног, инфантилног искуства, али и нешто од старог, архаичног културног памћења.“²¹ Најпре се поистовећује с предратном отаџбином као присним окружењем где се сви познају – а онда са поратном земљом, проширеном и неоткривеном. У тексту „Велико јутро под грмом Вишњићевим“ песник изнова користи насловни симбол поеме: „ја сам осетио скоро ту отаџбину, ту земљу, да живи уза ме, да расте и да је сад као човек, као широки раскошни несређени човек, као јачи, необузданији друг.“²²

²¹ Новица Петковић, *На извору живе воде*, Завод за уџбенике, Београд, 2010, стр. 137.

²² *Есеји и чланци*, стр. 55.

Према Јунгу, мотив путовања можемо објаснити као „архетипски симбол *индивидуације*, трагања за сопственим средиштем и целовитошћу“²³. Поимање зацељујућег деловања путовања по ослобођеној земљи и топографији националне културе, Растко непосредно износи с почетка чланка „Света сељанка на Косову“: „Одмах после рата, стигавши из даљине у земљу, и још сав уздрхтао од радости да је могу видети, лутах дугих месеца по горама и шумама; [...] Као у време свог детињства, нађох се пред средњим веком, мешајући свој живот са пространим покретима апокалиптичких анђела, са сенкама које бацаху средњовековне грађевине цркава, црвенијих но и једно воће јесење.“²⁴

Путништво је тематска основа неких од кључних песама с почетка двадесетих. У песми „Путник“, посвећеној Винаверу, ређају се убрзано слике и појаве, не само уздуж и попреко простора – него и повесног времена и предања, широм домаћег али и глобалног земљописа. Силовит, конвенција ослобођен и метежан ток челне песме збирке *Ошкровење* („Пустолов у кавезу“) почива на сталној амбиваленцији, одушевљеном прихватању и одбијању: Историје и Каледоније, родитељске екстазе плођења, бега „далеко од ове земље“ и повратка Старим Словенима. Ипак, завршница као да опомиње на трауматично искуствено језгро које ће говорити у „Великом другу“, од којег се хоће ослободити, остајући искључиво у домету физиолошких испољавања и олакшавања:

Нема више жеље, већ да избришем постојење,
да испуним све собом, све размаке, све шупљине,
нема више ни дубоко плавог ни планине,
само: кркати, хркати, чмавати и гроктати,
бити гнусна, огромна, дрхтава плазма:

²³ Жарко Требјешанин, *Речник Јунових ђојмова и симбола*, Завод за уџбенике – Хесперија Еду, Београд, 2011, стр. 336.

²⁴ *Есеји и чланци*, стр. 59.

Песма „Једини сан“ (означена и датована као прва песма *Ойкровоња*) почиње у првом лицу множине реминисценцијом на некакво кретање, с помињањем „бахтања и дахтања“, кошмара и понижења, убистава, простора без мере и сна о материнској утроби. У раној песми неуврштеној у збирку *Ойкровоње*, под насловом „Слово жеђи“, Растко у средиште поставља знамен шкрипавих сељачких кола, поуздано средство за духовно рекреирајуће путовање по земљи отаца, с којом је растао и с којом, наслојеном, сраста:

Друмови су наши бескрајни,
Горе су тако тихе, пландишта тако широка,
Свих путева за мене љубав је предубока,
Сви веле: дођи, дођи, трпљиви љубавниче,
Зашкрипала су велика кола сељачка!

Ако у поезији Растко показује двострукост, самоконфликтност и субверзивност спрам затечених културних модела, у путописима и есејима на отаџбинске и „расне“ теме из двадесетих и с почетка тридесетих година ни издалека није тако. Побуњена индивидуалност из поезије утишава се и пресабира у текстовима у којима разматра синхрони и дијахрони удео предачке компоненте у појединцу. У тексту „Пробуђена свест (Јуда)“ – као што знамо – писање песама изједначава с основним телесним функцијама, „као корачати или задрхтати“. Слично поређење налазимо у чланку „Божихна звона кроз векове“, док говори о поратном путничком искуству *ојкровоња* сопствене културне прошлости у скровитим и забитим пределима: „Неколико стотина манастира средњег века, представљају нешто од најлепшег, најзаноснијег и најпривлачнијег, чиме се одликује ова земља, коју с нараштаја на нараштај својом називамо. Провести неколико недеља под њиховим сводовима, тумачити себи једну по једну њихову икону [...] Ето то значи понова научити корачати, дисати,

осетити велико плавило неба над собом, и мирне младе шуме близу својих ноздрва.“²⁵

Другим речима, реконструкција рушевног појединства збива се оснажењем културне самосвести – „на живот нови“. Уграђује себе у здање стваралачких прегнућа српског, али и словенског рода – упућује се према почецима. Отуда су записи са Охрида нарочита места Растковог унутарњег путописа и самооткровења. „Читави редови људи несвесно или свесно, изграђују једну или групе мисли. Више него крв људе везује мисао“²⁶, пише у тексту „Дванаест година наше књижевности“. Ни при осврту на учинак припадајућег књижевног нараштаја не заборавља да помене „беспримеран комплекс“ ратног искуства, у име оствареног трагичног заједништва. Авангардист не пропушта да осим крви и крварења (мотива с високо прочишћеним симболичким потенцијалом) придода и непоетичне телесне излучевине као ратне трагове: „Прошли смо један велики рат. И какав рат. Ни једна стопа земље није остала неокрвављена, неполивена ужасима и срдобољама. [...] Тридесет хиљада вршњака и другова, постало је један једини велики друг затрпан снегом. Сваким даном нама су све дражи они који су изгинули.“²⁷ Песник поентира далеко од личне ексклузивности, засебности: „Човек не живи сам, човек живи у породици, у друштву, у племену; његова мисао се нужно шири од индивидуалног ка универзалном.“²⁸ За такав искуствени распон, сличним речима, залагаће се Настасијевић, као и, након Другог рата, Попа и Мишић, пре других што су предводили обнову модернизма у српској поезији и утицали на велики повратак Растковог иницијативног и подстицајног опуса.

²⁵ Р. Петровић, „Божјиња звона кроз векове“, у: *Време*, год. III, бр. 737, 6–8. јануар 1924, стр. 17.

²⁶ *Есеји и чланци*, стр. 178.

²⁷ *Истио*, стр. 180.

²⁸ *Истио*, стр. 181.

Ако је у претходном наводу зазвучао као посустали авангардист, приступ колективу и новом духу народне уметности исказаће у есеју „Наша народна поезија и данашњи народни живот“ верно визури књижевног реформатора. „Присуствујемо не пропадању народних обичаја, већ новој реорганизацији њихових вредности“, напомиње Растко, сугеришући да у општењу с модерним светом, као „млада и свежа раса“, морамо „идентитет свога раснога духа“ изражавати „дубоко личним гестовима“²⁹. Оцењујући поезију Филипа Вишњића, будући авангардист, издваја „примитивност, митологичност, и мистицизам првобитни“³⁰, а кад упућује на поновно читање Његошевог *Горској вијенца*, реактивира истоврсни „вазнесењски“ архетип из „Великог друга“, исказује „беспримерно осећање присуствовања огромном мистичном вазнесењу целога нашег племена“³¹. Као актера нове поетике, занима га „живот народни у његовом првобитном, почетном животу“ који „представља један сталан и импулсни напор, основни, за духовно ослобођење“³². Такав импулс Растко учава у Првом устанку и фигури Карађорђа, као „великог појединца“ и моћног носиоца колективне пројекције. Реч је о најдубљем импулсу којим се остварује „један условни, скоро геолошко-атавистички идеал, што све ваљда једино може да објасни многе непојмљиве и неиздржљиве моменте у нашој борби за ослобођење“³³. Сувишно је питање да ли се овакав закључак могао извести без доживљаја својих и генерацијских „непојмљивих и неиздржљивих момената“ из „никад допеваног рата“ (да се овде послужимо полустихом из „Плаве гробнице“ Ивана В. Лалића).

²⁹ *Исто*, стр. 305.

³⁰ Р. Петровић, *Пућојиси*, Нолит, Београд, 1977, стр. 56.

³¹ *Есеји и чланци*, стр. 156.

³² *Исто*, стр. 367.

³³ *Исто*, стр. 368.

За почетним животом културног колектива, отаџбине с којом се духовно стапа, Растко трага и у пољу историјске борбе и – у простору стварања. Не прави, притом, бедекер старина и сакралних народних тековина, премда обилази почетком двадесетих све што се икако може обићи. (Открива и раскрива, примерице, у запустелом косовском манастиру окруженом побуњеним Арнаутима чувену скулптуру Богородице Соколичке, прекривену народним украсима.) Тумачи су одавно увидели да „охридски призори“ заузимају привилеговано место унутар културне географије којом се песник креће. У путопису „У славу Светог Наума“ описује „равно, густо плаво огледало језерско, са азурним плавилом свода над собом“, али наш лирски путописац, мимо очевидне лепоте, читаоцу изнад свега предочава „неко чудно подсећање на наш најосећајнији живот што протицаше кроз нас“.³⁴ Није у овоме наводу побуђено некакво интимно сећање, посреди је трансперсонална област меморије, несвесни одговор на сусрет са базичним простором своје културе. Такав однос Петровић – који је, пре тога, гласно одмахивао на помен Историје и Каледоније – освешћује у језерској Македонији, стављајући тежиште на заједничке почетке: „Ја сам све више увиђао како је бескрајно дубоко наше огледање личних човечанских осећања, духовног и телесног живота, у прошлости, народној, људској, колошкој, и да је сва историја у томе. Љубљак због тога историју као самога себе, као своју личну продужену патњу и узнесење.“³⁵

У запису о рушевини охридског манастира Свети Заум истиче како „неколико стотина мученика и испосника, од почетка самог нашег историског живота, аскетовало је ту по пећинама и колебама припремајући неуморно градиво за будућу

³⁴ *Путописи*, стр. 30.

³⁵ *Истио*, стр. 31–32.

словенску цивилизацију³⁶. Ту се, значи, збио иницијални културни импулс, у околини се излегло „оно прво јато словенских књига“. У чланку о базилици Св. Климента у Риму, потенцира да је међу најстаријим светињама Рима иконописачки рад словенског апостола Методија – не би ли потцртао да наши уметнички почеци имају широко зрачење³⁷. Описујући охридског Св. Климента, у запису „Људи, лабеди, светитељи“, опомиње да је читав век старији од Немањине прве задужбине у Расу – да је тај храм још основнија прошлост. У истом тексту песничка душевна нутрина опет се огледа и распознаје у пределу словенских заснивачких подвига: „Гледам небо, пољане, језеро, работнике, птице; гледам себи у душу: у њој је као на староме огњишту на коме се попац населио.“³⁸

У знаку је огледалског одражавања и „Бодинова балада“. Поменути поступак потанко тумачи Новица Петковић: „одржавања у огледалу, речи и језеру смењују се као паралелна, али од почетка песме воде све дубље, према временски све удаљенијој тачки у њеној средини, да би нас онда – на њеноме крају – у обрнутоме поретку вратила назад.“³⁹ Равно огледало – како је песник назива – „језерске колевке“ побуђује архетипски смисао, значи проналазак Сопству недостајућег Другог, у родном простору матичне културе. Поступак „огледалског одражавања“ један је од облика авангардног померања устаљене лирске перспективе – подсећа нас Петковић – „пертурбације свих искустава“, као у слици лежања на трави и дугог посматрања неба у есеју „Хелиотерапија афазије“. При томе се производи утисак обртања наопачке, па небо делује као да је *исход* а не *изнад* оп-

³⁶ Р. Петровић, „Споменици који су у опасности (Свети Заум)“, у: *Време*, 17. децембар 1923, стр. 3.

³⁷ Р. Петровић, „Базилика Св. Климента у Риму“, у: *Време*, 25. фебруар 1924, стр. 3.

³⁸ *Пушћојиси*, стр. 29.

³⁹ *На извору живе воде*, стр. 144.

руженог тела. Исту инверзију Петровић је уприличио поткрај текста „Велико јутро под грмом Вишњићевим“, када му се најпре причују црквени хорови од птица на крошњама. Символика духовне вертикале, „земља на небу“, у томе се динамизованом, заиграном опису буквализује. Песник опонира владарско задужбинарство („Наши племићи и краљеви подизали су у дубоким горама, под стенама, на врховима брегова манастире од мрамора [...] то беше место њино на небу“⁴⁰), принос управљен према горњим нивоима, с једне стране, и духовни напор сиротог народа, с друге: „зидали су поетске и моћне и епске легенде; и сваки догађај претвараху у химну. То су били слепци, гуслари са својим задужбинама којима ускликовају чисту патњу своју у небо.“⁴¹ Задужбине рукотворене и нерукотворене, тј. усмене колико жртвене, Растков опис доводи у исту раван. Духовна опрека *горе/доле* унеколико се изокреће, премда изворни смисао није овде изобличен него је усложњен. Линија народне задужбинарске вертикале преусмерава се надоле, у земљу која, вековним крвним улозима, постаје небо, по аналогији с властелском градитељском жртвом:

И када би погинули, своја тела узиђивали су, изгледало је, у земљу чврсто неосвојиво и за вечна времена. Сва брда, све њиве и сад, и од првих борби за ослобођење, и од оних јучерашњих, изривене су, ископаване, изобразане, изграђене увек наниже, у дубину. То су задужбине целог народа, племена, и његово право на небо и место његово на овоме. Зато ноћи у послушавању оних који путују и корачају, који су јуче проливали крв а данас већ су запослени, гледам слику коју је још давно својим затвореним очима Вишњић гледао, у дивљењу: слободну Отаџбину на небесима.⁴²

Небески храм је, телима претходника, узидан дубоко у земљу. Дотле се Отаџбина, закратко слободна и велика – на

⁴⁰ *Пућојиси*, стр. 58.

⁴¹ *Исио*.

⁴² *Исио*.

трагу Вишњићевог привиђења „виш’ Србије по небу ведроме“ – обрела високо изнад песниковог заошијаног откровењског погледа. И тако је умео певати један човек после рата, који је такође видео Троју и горе од тога, али је рат провео на оној страни где борба беше „импулсни напор, основни, за духовно ослобођење“, подразумевани, неупитни отпор – а не голи апсурд ратовања по туђој вољи и за империјалне рачуне. Тако је писао песник који, након свих поражавајућих и понижавајућих увида понетих из Великог рата, није могао разлучити себе, образованог и сензибилног космополиту – од трагичног и победног подвига пострадале земље, оличене у збирној фигури Великог друга, у монументалном, личном и тачном симболу епохе чији је био млади мученик и сведок. Тај симбол, одговарајући Марку Ристићу шта може значити „косовско опредељење“, призива и Зоран Мишић у бројаници најбиранијих песничких знакова модерне српске културе, у полемици иначе изазваној Мишићевим есејем о Растку: „Небеско царство коме се кнез Лазар приволео, то је она врховна тачка духа на којој се, према Бретону, разрешују све противречности, где, писао је Лаза Костић, нестају оне несразмерне разлике температуре у васељени и венчавају се сан и јава, где је Дис угледао оне очи изван сваког зла, а Растко Петровић свог Великог друга.“⁴³ Нимало случајно, јер је аутор „Великог друга“ умногоступно припремио подлогу за подухват модерног традицијског самоосвешћења, што се у српској поезији, у часу писања Мишићевог текста, већ ближио зениту свога смисла.

⁴³ Зоран Мишић, *Реч и време II. Песничко искуство*, Нолит, Београд, 1963, стр. 175.

МОМЧИЛО НАСТАСИЈЕВИЋ: МУЗИЧКА ДРАМА, ОПИТ У РАЗВОЈУ ЛИРСКЕ ПОЕТИКЕ

Пишући о музичким драмама Момчила Настасијевића, у једном од кључних текстова за послератну реинтерпретацију овога у међуратно доба скрајнутог и недочитаног песника, Миодраг Павловић оцењује: „Његове музичке драме имају не само прозодију његовог песништва него и његово поднебље, дикцију и проблематику. И по вредности свог текста, музичке драме остају углавном на висини његове поезије.“¹ Негде у исто време, Васко Попа, као приређивач *Седам лирских крујова*², Настасијевићевим песмама прикључује и пробране одломке из музичких драма *Међулушко блаја* и *Ђурађ Бранковић*, разуме се, у приређивачкој редакцији и опреми. Извучене из драмског текста, лирске целине потврђују Павловићеву оцену, јер, тако издвојене, још и боље сагледавамо вредности појединих лирских места. Уосталом, сам Настасијевић је, пре објаве *Међулушкої блаја*, чинио исто. Еротску деоницу Незнанца, из трећег чина музичке драме, објављује чак у две верзије. Прву, у *Српском књижевном гласнику* (1926), под насловом „Сан у подне“ – што ће бити наслов песме из првог циклуса збирке *Пет лирских крујова* (1932). Другу, насловљену „Ђув“ штампа у *Лейхойису Майицие српске* – у верзији нешто ближеј деоници осталој у самој музичкој драми. Исто тако, у листу *Правда*, исте године када се појављује издање *Међулушкої блаја* (1927), штампа „Незнанчеву исповест“, коју нала-

¹ Миодраг Павловић, *Есеји о српским песницима*, СКЗ, Београд, 1992, стр. 442.

² Момчило Настасијевић, *Седам лирских крујова*, избор и поговор Васко Попа, Просвета, Београд, 1962.

зимо и у Попином избору. Током Другог светског рата, у листу *Српски народ* појављује се одломак „Молитва Ђурђа Бранковића“, о првој годишњици трагичне експлозије магацина муниције у старој смедеревској тврђави. Независно од комеморативне прилике, овај се одломак из друге Настасијевићеве музичке драме чини веома сугестивним песничким радом. Сцена у којој несрећни и бесани деспот моли за лак сан уснулим кулчарима на градњи Смедерева згушњава удес јунака мученика, обремененог свакојаким теретима: „сна мало то вам од Бога оста, / кад све ускратих.“

Аутономија лирских деоница, пре свега монолога или хорских партија из драма у стиху потврђена је и раније, у раздобљима конзервативнијег односа према жанровским међама. Подсетимо да је Лаза Костић, на пример, у Поповићевој *Антилопији новије српске лирике* заступљен, поред „Спомена на Руварца“, још само с два одломка из драме *Максим Црнојевић*. (Сличне примере искрајања песама из драма затичемо у наше доба, у више избора поезије Љубомира Симовића.)

Прва Настасијевићева музичка драма објављена је исте године кад и прва збирка прозе, а пет година пре песничке збирке. Аутор упоредо пише и драме – нити музичке нити у стиху. Ознаку *музичке драме* Настасијевић користи „у недостатку спретнијег израза“, како сам наводи с почетка поговора *Међулушком блају*. Колебање у жанровском одређењу видимо у фусноти уз поменуту песму „Ђув“, из *Лейојиса*, где се наводи да је песма одломак из „музикалне повести *Међулушка коб*“. Мирјана Миочиновић је указала да Настасијевић у своме музичкодрамском првенцу „даје драмски облик својој поетици“³ – а да су тежишне формулације из поговора уграђене у програмски есеј „За матерњу мелодију“, објављен две године потом. Овим запажањима додајемо Настасијевићеву аутобиографску

³ Мирјана Миочиновић, *Есеји о драми*, „Вук Караџић“, Београд, 1975, стр. 91.

белешку из године кад објављује *Међулушко блајо*, у којој за себе (у трећем лицу) каже: „Ретко се осмели да напише песму (зато их је мало и дао), јер осећа да би се то музички дало и чистије и дубље изразити.“⁴

Реч је о ауторском исказу од прворазредног значаја, датом у јеку његовог мелодијског опитовања, „измождавања“ песничког језика и синтаксе, на шта су се освртали још први тумачи његовог музичкодрамског дела, Исидора Секулић („реч и мелос да буду једно“⁵) и Станислав Винавер – који је истицао да је песник „морао поново да се бави чиме се бавио народни геније“⁶. Оба тумача, колико знамо, могла су бити блиско упозната с песниковим интенцијама, као што су јамачно били саговорници у њиховом промишљању. Винаверова употреба Расткове синтагме „народни гениј“ доводи Настасијевићев напор у жижу ондашњег поетичког контекста. Ништа необично, јер се за испитивачку путању истосмерну оној којом се Настасијевић упутио Винавер залагао већ у есеју „Језичке могућности“ (1921): „Морамо кренути од вечитог локално-обласног привидног богатства, од фолклорног оскудног шаренила: у дубљу музику. Та и десетерац, у своје време, био је ритмични напор, ритмично дубље понирање.“⁷

Још у есеју „Белешке за апсолутну поезију“ (1924) Настасијевић даје веран опис свога поступка очуђења језика: „Нови талас Поезије сваки пут друкше поремети свакодневно, ситну реч помери, или јој значење извитопери, и довољно буде [...] Из овешталих саобраћајних израза чудом се извије неслућена

⁴ Момчило Настасијевић, *Есеји. Белешке. Мисли*, прир. Новица Петковић, Дечје новине – СКЗ, Горњи Милановац – Београд, 1991, стр. 637.

⁵ Исидора Секулић, *Из домаћих књижевности I*, „Вук Караџић“, Београд, 1977, стр. 251.

⁶ Станислав Винавер, *Чардак ни на небу ни на земљи*, Француско-српска књижара А. М. Поповић, Београд, 1938, стр. 64.

⁷ *Истио*, стр. 55.

мелодија. Тиме нам се отвара поглед уназад.⁸ Шта друго чини Настасијевић са стандардном лексиком и синтаксом него описано, као што показују бројне верзије песама, настајале током година? „То погоди, та умораност што пође из целог духа, то исконско“, наводи песник у есеју „За матерњу мелодију“. Тај отворени поглед унатраг усмерен је ка мелодији „коренитој и колективној“. Одавно је Јулијан Корнхаузер приметио, насупрот (спорадично обнављаних) примедба о анахроности и провинцијалности песниковог усмерења: „Насиље које је након низа година размишљања и озбиљних студија извршио над језиком незамисливо је без авангардног ирационализма, без интересовања за Фројда и Јунга.“⁹ Исти аутор овако објашњава Настасијевићеву теорију, при чему препознајемо одјеке поговора музичкој драми *Међулушко блајо*: „Ако посегнемо за народним језичким благом, за архаичним припевима и народним изрекама, за давно одбаченом лексиком и првобитним коренима, наћи ћемо заједнички елемент, митски глас, 'антички фатум'“¹⁰

Зашто је била потребна драмска форма за потребе подухвата лирске артикулације, што је Настасијевић карактерисао као „натчовечански напор“? Ближе одговору може нас привести следеће објашњење Новице Петковића: „Између мелодије из усменог казивања и мелодије из усменог стиха несумњиво, и нужно, постоји сродност [...] Већ и због тога одустајање од размера усменог стиха не значи одустајање и од његове мелодије.“¹¹ Другим речима, Настасијевићу беше важнија дијалогска, разговорна форма, него сама драмска прича у трагању

⁸ *Есеји. Белешке. Мисли*, стр. 35.

⁹ Јулијан Корнхаузер, „Звучни симболизам Момчила Настасијевића“, у: *Српски симболизам: лингвистичка истраживања*, САНУ, Београд, 1985, стр. 363.

¹⁰ *Исто*, стр. 365.

¹¹ Новица Петковић, *Настасијевићева песма у настајању*, БИГЗ, Београд, 1995, стр. 17.

за матерњом мелодијом. Исто тако, није без значаја и само „синкретичко јединство“ драмског облика којим се одликовало почело песништва као колективног ритуала – а почелима се превратнички дух епохе и окретао.

Песникова концепција о улози мелодије у артикулацији нове поезије, у музичкој драми чија је објава временски испредњачила у односу на *Пеј̄ лирских крујова*, напосто је подупрта музиком његовог брата Светомира – песник на ту подршку изриком рачуна. Недостатке у „мотивацији радње“, и то на „главним прекретницама“, песник у поговору прве музичке драме оставља „музици или живом тону који овде недостаје“.¹² Примат мелодије над појмовним значењем је програмски, зато и семантика и рационални склоп општења одлазе у други план. Истинитост тона, који „из подсвести продре у подсвест“, односи превагу у односу на очевидност језичког доказа, јер објашњава песник: „А ишчили ли појам о својој родности: на коју мелодију човек непосредно уздрхти, те је мајке син.“¹³ Ова поента није само парафраза реченице из поговора *Међулушком блају* него је у њој сажета фабула читаве музичке драме. Мирјана Миочиновић тачно уочава да је песникова прва музичка драма „нека врста фабулиране Настасијевићеве *йоейшике*“¹⁴, премда надаље инсистира на *ойреци*, не на *корелацији* завичајног и универзалног чинилаца. А такву корелацију је програмски истакао Настасијевић кроз познату тропичну слику биљке, с кореном дубоко у тлу а цветом понад тла. Навод с краја есеја „За матерњу мелодију“ вреди понављати, тим пре што га и наведена ауторка склања из видокруга, тумачећи да Настасијевић оптира за самодовољан „племенски, завичајни идентитет“: „Свима припадне само ко је кореном дубоко про-

¹² М. Настасијевић, *Драме*, Дечје новине – СКЗ, Горњи Милановац – Београд, 1991, стр. 44.

¹³ *Есеји. Белешке. Мисли*, стр. 42.

¹⁴ *Есеји о драми*, стр. 90.

дро у родно тле. Јер *оїшїїечовечанско у умейносїи колико је цвейом изнад їолоико је кореном исїод националної.*¹⁵ Такво, редуковано читање примењује аутор списа *Философија їаланке*, који се данас оживљује зарад истоврсних идеолошких потреба. Насупрот слици Настасијевића као „философа паланке“, баш на примеру *Хронике моје вароши* Владимир Димитријевић подсећа да управо овај песник „открива зло у својим варошанима“ и такође „открива колико 'глас народа' није 'Божји глас' кад једна високо ритуализована, на мит ослоњена, колективна свест суди и расуђује о људима, надасве несрећним и усамљеним“¹⁶.

Још у Настасијевићевом запису из 1921. године проговара Јунгова мисао о *мисїиичкој їарїициїаїаїи* (participation mystique) са родним тлом: „Прави природни живот испољава се онде где је човек, као биљка, порастао на рођеном тлу; колико тешких случајева искорењивања или замирања под противним поднебљем.“¹⁷ „И кренем, и родна коб / све дубље ме корени“ – познати су стихови из песме „Туга у камену“, а они су такође рефлекс једне те исте поетичке параболе: „И крвљу ту па ту / матером у круг.“ И последња строфа седмог круга своди се на исту мисао: „Остани где си, / и теци као река, / и као дрво расти, / и олујом захуји, / ил' цветај као цвет.“ Свеједнако, у песмама као и у музичким драмама и приповеткама, Настасијевић се враћа на мрачну тему *родне коби*. Фабула *Међумушкої блаїа* уистину представља симболизовани опис трагалачког пута који је песник предузео. Круг од рођења ка смрти се заклапа на томе путу, у истој, почетној тачки. Незнанац је друго име за песника савременика неразјашњене идентитетске основе, који је себи непознаница, а водиља му је, ка основама себе са-

¹⁵ *Исїо*, стр. 44.

¹⁶ Владимир Димитријевић, *Високо је заїисано*. Од коби до Христа у делу Момчила Настасијевића, Библиотека „Браћа Настасијевић“, Горњи Милановац, 2004, стр. 141.

¹⁷ *Есеји. Белешке. Мисли*, стр. 324.

мога, нејасно упамћена мајчина мелодија. Он је послушају и грчевито тражи – она га погађа „мелодијским хицем“. Митско *Међулузје*, у које напoкoн дoспeвa, нeчист је и гoлeтaн прeдeo, oскврњeн тajнoм брaтoубиствa и кaжњeн јaлoвoшћу збoг прeступa. Нeзнaнaц („Гoди ми гoлeт oвa“) зaпрaвo хрли „стрмoглaв“ инцeстyoзнoм стaпaњу. Oнo зa чим сe трaгa крoз мeлoдију, бивa упризoрeнo у нeoдрeђeнoм дрeвнoм прoстoрy, нa рyбy штo дeли људскy кyлтyрy и oнo штo јoј тaмнo, бeстијaлнo прeтхoди. Oтyдa Нeзнaнчeв пoврaтaк изгyбљeнoм тe прeпoзнaтoм зaвичajy нијe врaћaњe у рaјскo oкрилe нaивнoг живoтa, нeгo је пoнирaњe дo y кoрeн личнe и нaслeднe кривицe, хибрисa, y oблaст oпштeчoвeчaнских првoтних трaумaтичних искуствa: „Нeчист ли, јa сaм тaj, oд мeнe кyжи [...] / Стиглa је кyгa y рoд“ – oдврaћa Нeзнaнaц свoм другy кoји хoћe дa сe oбoјицa уклoнe из прeдeлa нeчисти. Зaвичaj је мeстo крaјњeг рaзрaчyнa, нe блaгoвaњa и срeћe. Спyштajyћи сe дo примoрдijaлнoг стyпњa, нaилaзимo, пoпyт Фрoјдa, нa линијy штo рaздвajа чoвeкa oд звeри, нajстaријe нeсвeснe жeљe и oгрaничeњa с кoјимa пoчињe кyлтyрнa зajедницa. С другe стрaнe, прeмa Јyнгoвoм виђeњу инцeстa, силaзaк y днo сeбe прeдстaвљa yслoв зa прeвлaдaвaњe нaгoнa и yспoн кa yпoтпyњeнoм, yцeлoвљeнoм бивaњу. У тoмe сe смeрy oцртaвa и Нaстасијeвићeвa мисao, нe јeднoм искaзaнa, o „измoждaвaњу“ сeбe и сoпствeнoг изрaжajнoг срeдствa – o сaмoпoништeњу. У „Бeлeшкaмa зa ствaрнy мисao“, нa пример, oпeт рaзaзнajeмo кoнтyрe причe o Нeзнaнчeвoј пoтрaзи:

Истo тaкo, и бoл јoш из мaтeринe yтрoбe, зaр би сe икaд прeбoлeo, дa сa чyднoм yпoрнoшћy трaжeћи сe, нe прoдрe нajзaд изрaз: рoдни тaj бoл је, y свeмy нaћи сeбe, свeмy сe сaoпштити, дo зaбoрaвa свoг извoрa, дo рaсплинyћa твaри y истoвeтнoст бивaњa. A тeк oдaтлe нaстaнe фeнoмeн пeвaњa: рoдни бoл сe изoкрeнe y рaдoснoг oствaритeљa нaдствaрнoсти.¹⁸

¹⁸ *Исио*, стр. 51–52.

Баш по духовном парадоксу из песме „Радосно опело“, при чему се чудесни обрат збива у најдоњем ступњу страдања: „Загорчај, загорчај, зацрни, – / у невид-рухо / претварам се бело“ – а сагласно и Павловићевим речима да је код нашег песника инцест „трагично осећање које указује само на беласав пут спиритуалности“¹⁹.

Ако *Међулушко блајо* понире у хтонске провалије личне и колективне подсвести, сасвим је супротно у музичкој драми *Ђурђ Бранковић*, писаној поткрај Настасијевићевог кратког људског века. Као у духовно кристализованим песмама позног круга под насловом „Магновења“, тамна коб бива превладана светлом свесне жртве и плотског саморазорења, са светлим ликом Христа пред собом и у себи. Ако је у музичкој драми о Незнанцу лирска сонда доведена до руба личног и породичног несвесног, у музичкој драми о последњем старом српском владару радња је смештена на повесни руб, пред сам (апокалиптички доживљен) крај златне немањићке епохе. Лик Ђурђа Бранковића је целовит у своме напетом склопу. Носилац је коби наслеђене од оца, легендарног издајника Косова, али не чини ништа да коб скине са себе. Управо супротно, све чини да муке и себи и народу увећа (тегобном градњом Смедерева), да убрза своју пропаст – премда је коб сурово умножавана и без његовог удела. Сасвим по слову хорске молитвене партије, изабране као самостална песма и у Попином избору: „Пропашћу спаси, / кад није другог спаса“, или по прозорљивим речима деспота самртника с краја драме, уз преношење трагике са личног на колективни план, при чему повесно искуство заједничког страдања постаје кључни чинилац народног идентитета: „И видим, чеда, и видим... / Рађа се из патње / народ мој.“

Духовну позицију с које се издижу цитирани стихови Настасијевић образлаже у познијем есеју „У одбрану човека“, у

¹⁹ Есеји о српским ђесницима, стр. 447.

којем се и сагледава проблем Ђурђа Бранковића, „тамни смисао човековог пада и узвишења“: „чему све то, samozабрана, пад узвишење, па неопходност да се ослободимо тога што сами себи наметнусмо, ако не: измождавати самог себе до самопропашћења или до спасоносног преображаја себе у неки чисто људски квалитет.“²⁰ Самоупропашћење – као делотворнији пут духовног преображења. Смислено подлагање своје мрачне коби и саможртвена залога могућни су под крстом Христа као *осиивареної лика човека*, чијом је појавом процес очовечења, или индивидуације, како наводи песник – од хроничног постао акутан: „Преболети се ил собом у себи пропасти.“²¹ Као вршна тачка процеса језичке разградње до првобитности звука, изналаска мелодије што изнутра прожима сваки изведени лексички смисао стиха, испоставља се акт изласка „из агоније свога ја“ и долазак до искуственог исказа који је проведрен хришћанским парадоксализмом: „Што истинитије сазнајем, то дубље заборавам себе. И где, дође тренутак кад при најчистијој свести човек се насмеши и ономе, и тим дубље, што њега најличније погађа.“²² У таквом тону, у низу семантичких варијација, проговарају најспиритуалније песме шестог лирског круга. У „Магновењима“ осећамо да је сав напор лирске, језичко-мелодијске артикулације остао за песником и у њима пева прозирни смисао духовног бивања коме је Настасијевић тако тежио, речима на рубу неизречја, као на почетку и с краја песме „Молитва“, с почетка епилошког круга „Одјеци“. Ја је утопљено у плаветном безмерју, реч је неизречна, као што је неизречив и несагледив Господ којем се молитва упућује:

Да утопим се у плаветнило твоје,
Господе, жедан-ја
[...]

²⁰ Есеји. Белешке. Мисли, стр. 73.

²¹ Истио, стр. 74.

²² Истио, стр. 51.

Блажен у теби да занемим,
И од нема мене
стена да прозбори гори,
гора цвећу

И радост наша теби, дародавче,
руменилом да окади просторе.

Музичке драме, видимо, присно су везане за Настасијевићево поетичко формирање, садржавајући и деонице високе лирике. Нису ни пореци самих лирских кругова – тек да то припоменемо – као тематски заокружени и с понављањима, тако далеко од потенцијалних музичкодрамских сижеа. Чини се да је појава *Пеји лирских крујова* дословно припремљена овим прелазним жанром и састваралачком подршком музичке компоненте. Мелодија је, такође, стопљена с песничком дикцијом и значењским спојевима у знаку мистичких парадокса – а до тога се дошло дуго и мукотрпно, једнако уз помоћ опитног жанра какав је музичка драма, његове дијалашке, разговорне форме, као средства превладавања језичко-обличких задатости претходне, парнасосимболистичке епохе српске поезије и опитовања матерње мелодије, до које му је толико било стало.

СТАНИСЛАВ ВИНАВЕР: ЕПСКИ ИМПУЛС ЕКСПРЕСИОНИЗМА

Српски народ створио је самом себи, легендом, кичму историје, и обавио је оним крепким мишићима десетерца који су га могли бранити и држати.¹

Прво озбиљније преоцењивање после тријумфалног полагања у основе нове српске књижевности више од пола века раније, оставина Вука Караџића доживљава у доба налета авангарде. И пробу је издржала, чак и десетерачки корпус, дотад привилегован на лествици песничких вредности, и стога први на жестоком удару. Заслуга што је провера изведена на корист песничког развоја и наше књижевне самосвести, најпре припада горљивом и сензибилном зналцу Станиславу Винаверу. У „Манифесту експресионистичке школе“, првом озбиљном програму новог модернистичког нараштаја, Винавер полази од тога да је *равнојшежа њоремећена* и да се огромне силе почињу ослобађати. „Наша је дужност“, вели Винавер, „наша снага и интуиција, да *њредухијиримо сѝихију*, да ослободимо Баш-Челика.“² Привлачи пажњу да у сликовитом опису актуелних књижевно-културних прилика, Винавер посеже за тамним ликом из усмене, баснословне баштине. И то посведочава његово знање (на шта је указао толико пре постструктуралиста) да смо у власти језика, а не обратно, и да нам језик моделује свест – у овом случају, језик народне књижевности, „есенције“, „синтезе и сажима“ вековне патријархалне културе. Чак и у реченици при почетку чувеног есеја „Језичке могућности“ о

¹ Станислав Винавер, *Чардак ни на небу ни на земљи*, Француско-српска књижара А. М. Поповић, Београд, 1938, стр. 72.

² С. Винавер, *Громобран свемира*, Свесловенска књижарница М. Ј. Стефановића и друга, Београд, 1921.

природи народне песме, препознајемо рефлекс претходно призване слике заточеног Баш-Челика: „Шта је у ствари најбоља народна песма? Она није шибнула спонтано помамним бичем из народне стене. Она је, у ствари, екстракт, есенција, сажим и синтеза онога што се на извештан, посебан начин уопште дати може. Омогућена је читавим напором нагонског одабирања, плод је једне инстинктивне не само талентованости већ дисциплине, запта. Есенција. Челик.“³ Винавер се, и када читамо надаље његово разматрање затеченог стања у српској књижевности и језичких могућности и немогућности њеног развоја, не обара на вуковску оставину по себи, него опоравља њену улогу у новим изазовима српске поезије. „Српски народ вођен оштром историјском нужношћу, кристалисао је себе, да би могао дати отпора, не водећи много рачуна о многоструким урођеним тежњама за што свестранији обухват сама себе“⁴ – истиче Винавер једну од најбриткијих похвала нашој епизи, да би поентирао, нешто даље, оценом што је одређена потребама савременог тренутка: „Српски језик недовољно гибак и раскошан, недовољно загњурен у хаос обичног бивања, кристалисао се пре времена, свакако ради опстанка народа, али на највећу опасност за покушај обнове живота, на ширим основама, на ширим базама, *где се не њрекаљује, већ цвећа изразом.*“⁵ Колико год заступао визију поремећене равнотеже, Винавер је, у преломним и узбурканим околностима чији је био актер, дао ванредно уравнотежен поглед на дотад владајућу традицијску парадигму, уз неизбежни отклон и пројекцију нове парадигме. Уосталом, овде и нема места чуђењу, јер тешко да се у нашој модерној књижевности, по ширини занимања и елану којим се језиком бавио, може наћи

³ *Чардак ни на небу ни на земљи*, стр. 7.

⁴ *Исто*, стр. 9.

⁵ *Исто*, стр. 10.

примернији „вуковац“ од аутора есеја „Језичке могућности“ или каснијег списа *Језик наш засушни* (1952).

Привлачи пажњу аутобиографска компонента Винаверовог есеја „Скерлић и Бојић“ (1934), који би, ради потпуније информативности, могао да понесе наслов „Скерлић и Бојић и ја“. У опису прилика када се Бојић нашао „под највећим рефлекторским осветљењем“ надмоћне Скерлићеве фигуре, показује се Винаверова нескривена тежња не само да се полемички одупре, него и да се приближи критичару који је – како у есеју каже – „збацио са престола старе богове у нашој литератури које је дубоко презирао као шарлатане и недовољно културне блефере“⁶. Скерлићев ауторитет, са дводеценијског размака од његовог прераног одласка, Винавер и подрива и потврђује. У драматургији есеја, потом долази до суочавања два представника долазећег песничког нараштаја. Винавер се поставља насупрот Бојићу, посредујући њихове сучељене песничке пројекције: „На оној чуци у Арбанији разговарасмо још Бојић и ја каква ће бити поезија идућих дана. Бојић је видео рођење Нове Епопеје. Ја сам видео пригушеност и мистику. Ја сам тада такве стихове и носио у себи. Не пригушеност ропску, него пригушеност интимну.“⁷

Одиста, пригушеност и мистика припадају кључним ознакама прве послератне Винаверове песничке збирке, *Варош злих волшебника* (1920): „Експресионистички топос побуне, акције и револуције тематизује се на апстрактан начин, алудирајући на неодређене односе између поробљених (подређених) *људи* [...] и *злих волшебника* који су пројекција овоземаљских сила у васељени, нека врста њиховог негатива.“⁸ Поред неодређености, симболичке пречишћености слика и

⁶ *Истио*, стр. 76.

⁷ *Истио*, стр. 98.

⁸ Бојана Стојановић Пантовић, *Српски експресионизам*, Матица српска, Нови Сад, 1998, стр. 63.

разиграних сазвучја, промоли на више места стварносни предложак, миметичке слике потекле из искуства минуле колективне трагедије. Тако, између два дванаестерачка сонета – кроз које промичу некакви кристали и стара сунца, нејасни простори и бескрајни звучни потоци – затичемо песму у којој као да рашчитавамо ону исту мисао из Винаверовог и Бојићевог разговора на чукама Арбаније:

Ми смо тад,
– Можда је то био последњи пут –
Гледали у пропаст нашу нетремице.
Па ипак, данас,
Ми смо у пламеновима
Одступали полако,
Да се не би све у постојању,
Вечито понављало,
И да бисмо
Опет могли да будемо чувари
Неког смисла и разлога
За потребу новог живота.

Контуре експресионистичког програма, надилажење материјалне конкретности и борбена акција за духовно омогућење и ослобођење појединца, дате су у дискретно евоцираном ратном призору. Сведеније, искуствена сцена се раствара у симболе у једној од наредних песама космолошке *Вароши злих волшебника*. Појављују се у лирском опису једино слике воде, чете, као и знаковите црне руке пружене према бедним ватрама. Потом се ређају музикалне апстракције, да бисмо изнова налетели, без припреме, на готово натуралистичку слику дубоке раке намењене за тело наредника Велибора, „дина вечитих шала“, кога сахрањују „два мрка сељака“. Као да је реч о скици за један од портрета из потоњих *Рајних друјева*, јер је уведен лирски јунак у завршној сцени животне приче. Слично је у дванаестерачком сонету, сатканом од реалних слика и умних и чулних наслуђивања, с потписом „Бан Нушић“ удно пе-

сме. Реч је, дабоме, о сину српског комедиографа и приповедача, о лирском документу његове погибије.

Обично се књига *Рајни друјови* (1938) третира као извесно скретање с главног, широко и упорно образлаганог пута аутора „Манифеста експресионистичке школе“, једног од најречитијих поборника преврата првог таласа српске авангарде. Претходно наведени лирски испади – а од „испада“ овај авангардист није зазирао – говоре да је заматак епопеје, и то заиста Нове Епопеје коју је наводно призивао Бојић, Винавер донео већ у *Вароши злих волшебника*. Присетимо се Симовићевог читања *Рајних друјова*, највећма грађеног на контрастној паралели између раније Винаверове поезије и његове епско-лирске споменице о јуначким савременицима: „Место симболистичке музе, која пева, заузео је приповедач, који прича. Уместо мутних слутњи и 'недосневних' и 'недоспевних' наговештаја, у песму улазе голе чињенице“⁹, вели Симовић, али и донекле релативизује описани раскорак: „Винавер у овој књизи опева то заједничко осећање народа чији је опстанак доведен у питање, и пева о тој заједничкој борби за опстанак. Али, више од тога, он пева један засебан, лични однос према свему томе.“¹⁰ И то је заиста неспорно. Уместо великих кретања колектива, или бар унутар тих кретања, жижа се помера на појединца, у његову духовну, имагинативну нутрину, на лепе и племените бизарности људи с именом, презименом и биографијом. Људи су ухваћени у стихију и велики ослободилачки, превратнички напор Великог рата, а „голе чињенице“ проведене су кроз један нарочити филтер.

Али, да ли је наративни поступак, тачније поступак лирског портрета, укинуо или изневерио експресионистичка начела песника Винавера? Шта је остало од њих? На ово питање

⁹ Љубомир Симовић, *Дујло дно*, Београдска књига, Београд, 2008, стр. 279.

¹⁰ *Исто*, стр. 281.

настоји да одговори и Симовић: „Уместо музике, добили смо опис компликованог и рафинираног музичког доживљаја света. Уместо бајања, добили смо причу о бајању. Према томе, иако говоре о рату и о ратницима, песме *Рајских друјева* носе исти садржај и поседују исто средиште као и песме из *Вароши злих волшебника* и *Чувара светиа*: то су тајни живот, тајно знање и тајни говор.“¹¹ Реч је, значи, о искораку, еволуцији, оваплоћењу базичних идеја посредством призора с историјском залеђином – не о поразу идеја, што је такође видљиво у доцнијим „стиховима из заробљеништва“, у којима се упоредо јављају песнички текстови оба описана типа – наративни и музикално-асоцијативни.

Вратимо се Винаверовим програмским есејима, јер њему дугујемо и данас веома инспиративне разрачуне са традицијским утврђењима, попут десетерца на пример. Српски епски метар кључна је мета песникове борбе с ауторитетима – а мета је била и жива установа Јована Скерлића. Кад се обара на „прекаљени“, „догматични“ десетерац, Винавер не пропушта да изрази дивљење његовој историјској улози и снази. Да ли је и могао другачије песник који је личну космичку епику одживео у жаришту Великог рата? „Ипак је код српских експресиониста, упркос јаком полемичком набоју са претходницима преовладао један умеренији став у односу на традицију“ – указује и Бојана Стојановић Пантовић – „Тај став може се одредити као покушај *ревизије* традиционалних, кодификованих вредности.“¹² *Без сџалној сџварања није мојућа чак ни йрошлосџ* – у „Манифесту експресионистичке школе“ аутор курзивом маркира став што нам може призвати и Гадамерову поставку делатно-повесне свести, процеса разумевања као стапања хоризонта предања са сопственом повесном позицијом. Винавер не

¹¹ *Исџо*, стр. 286.

¹² *Српски експресионизам*, стр. 44.

негира предање, предању се обраћа „као партнеру у комуникацији, као једном Ти“, или, како то објашњава један наш тумач филозофске херменеутике: „Ти-искуство предања није искуство које имамо са неким предметом, него са Ти које се и само односи према нама, и само је делатно.“¹³ Делатна страна предања, тачније народне песме и десетерца, за Винавера је понајпре исказана као узнета похвала колективној, ослободилачкој акцији: „Сумњам да таквих примера има много у повесници света. Српски народ вођен оштром историјском нужношћу, кристалисао је себе, да би могао дати отпора, не водећи много рачуна о многоструким урођеним тежњама за што свестранији обухват сама себе.“¹⁴ За Винавера авангардисту, тежиште је ипак на следећој, за његово поколење запречујућој околности: „Народна песма надјачавала је свакога појединца. Ко се хтео послужити њом, она се послужила њим. Он је вршио њену, а не своју мисију у свету.“¹⁵

Израз предочене трагичне заточености налазимо и у бираним гласовима *Рајиних друјова*, сасвим дословно. У песми о „Дачи учитељу“, страсном читаоцу руских класика, лирски јунак нам преноси становиште старог друга „да нас прожима десетерац / Да се бијемо / За народну песму [...] Да сваки наш покрет проистиче из ње / И да уопште нисмо своји“, с оградом да он, лично, више припада великој причи руских романа. Ни трговац што је обишао свет и бележи догађаје путничког и ратног живота, у песми „Чика Грујица Дабић“, не може да „исплива [...] из десетерца“. Расправа с десетерцем, као моделом и културном тековином, одјекује чак и у семантички затамњеним местима „Песме стражара на кули“ из позне књиге *Евројска ноћ* (1952). Не само дословно него и по-

¹³ Саша Радојчић, *Разумевање и збивање*, Крајина плус, Бања Лука, 2011, стр. 58–59.

¹⁴ *Чардак ни на небу ни на земљи*, стр. 9.

¹⁵ *Ишио*.

средно, Винаверова тема „малих распона“ мелодије нашег наслеђеног десетерачког језика, читава се у опису „Ђоке Недића, верног виолинисте“. Ђока је свирао, по речима песме, „претежно некако српски“:

Ђоки је био туђ учени развој хармоније
Који гради мостове преко светова,
И у превеликој охолости
Напушта све и свакога.

Ђока је био веран, веран до краја
Успомени оца, срцу мајке,
Животу оскудном и чистом
Тужној судбини свога народа

Народна њесма надјачава свакој појединца – Винаверовим ставом из есеја „Језичке могућности“ прожета су искуства и опеваних ратних другова, у песмама чије су средиште појединци изнутра – или, према речима из наведеног есеја – „Србин у односу на себе сама, или на море, или на птице“ и њихов „неизражени немир бића, жеђ космичког утонућа, полет звезданих знања“.¹⁶ Програмски налог експресионистичке школе примењен је, ипак, на ратном, епопејичном тематском градиву. Треба истаћи да је песник у окретању према бергсоновском трајању као „непрекидном процесу прошлости“, налазио не само препреке, него и делатни континуитет. Експресионизам је, према Винаверу, револуционаран, тражи смисао у динамици, али је, исто тако, и Његош прочитан као „песник револуције“: „Српска народна песма често је исто тако револуционарна као Његош, али је она много мистичнија, много више прожета космичким духом свеопште узрочности. Револуција је у њој последица космичких прилика.“¹⁷ Експресионистичку оптику песник преноси и на појаве, савремене и прошле, које му

¹⁶ *Исто*, стр. 13.

¹⁷ *Исто*, стр. 85.

се указују блиским. Тако и саму песничку традицију посваја, хоће да је претумачи у својственом, изабраном кључу.

Отуда и феномен рата није друштвено-историјска него је *сйваралачка* појава. „Рат, овде донекле значи, колективни напор целог народа да нешто преживи и изрази“¹⁸, пише с почетка „Језичких могућности“. Рат је напор заједничке и јединачне артикулације. У песми „Кондотијер“, кроз лик капетана Лајоша Ђула, мађарског грофа и пребега у српску војску, сукоби се витешко-феудална и модерна идеја о ратовању. Мађар племић, у рату којем се прикључио, запажа обесвећење оног „чистог и пословног и занатског и умног у њему“:

Сада се боре читави народи
У бежанији страдају, пате, куну,
Траже смисао свога збивања
Својих отаца, праотаца –
Тај рат – то је њихов рат,
Свакога најмањег човека.

Демократизација рата повлачи собом и легитимну револуционарну акцију, до које је авангарда држала. „Рат припада подједнако свима“, крајњи је закључак и наображеног Гавре Остојића са Сорбоне, који се, после многих научених теоријских објашњења, напоскон подухвата најтежег личног предузећа: „Постати обичан сељак...“ С друге стране, у песми „Стари војсковођа“ – а овом је лику јамачно прототип војвода Радомир Путник – рат је доживљен као „крепки низ условљених дејстава“, а таква се представа преноси на читаву природу „огрезлу у војни план“: „Цео је простор пун заседа и јунаштва, / Извиђања и дослућивања – / (Док у неким заклоњеним провалијама / Глухо чекају ратне резерве).“ По експресионистичкој аналогiji: рат је акција, динамика стварања и прожима сав живот природе и људске заједнице и сваког појединачно.

¹⁸ *Исйо*, стр. 4.

Мимо свих апстрактних места и сигнала, у *Рајним друјовима* идеје поменуте поетике задобијају конкретан сликовни и ситуациони корелат, чинећи песме далеко заокруженијим, што у Винаверовим опитним музикалним песмама неретко није могао бити случај.

У песни „Цветан коморџија“ песник је уприличио деликатан, можемо рећи криптопародијски обрт у односу на епски мотив саживљења јунака са својим коњем. Насловни лирски јунак и није прави јунак него је позадинац, али је његов однос према коњу обликован на посебан начин („Њега је свакако боље разумео боље / Него самог себе, / Јер о себи као да уопште није мислио“). У средишту лирског сижеа лежи потрага за коњским потковицама и њихов проналазак у засенак баца читав трагични полом војске и народа у повлачењу. Тешко да можемо наћи виспреније дат програмски преокрет перспективе, са колективне на личну, обрат дат у драстичним, страдалним неприликама колектива, када се сваки појединачни удес улива у заједнички. Али Цветан коморџија, опсесиван и искључен из сваке друге стварности осим оне коју сам одређује, ништа не примећује („Горела је наша држава / Наша муниција, наше снабдевање, / Наша цела тековина / Кућа коју смо кућили / За више од сто година слободе“), у срећи због тога што је оспособио коња за даљи пут:

Сад је Маринко спасен,
Сад неће да буде бос,
Сад ће да има добар ков!
И не знајући шта ће, од радости
Он је вукао за копоран свога другара
Коморџију Радисава
Старца – неборца – ћутљивца.
Хвалио се шта је нашао
Показивао у смеху, огромне зубе
Викао, певао, клицао –

И није разумео зашто
Радисав, чији је коњ у потпуном реду,
Плаче крупним сузама
И брише рукавом црвене очи
И као да не обраћа пажњу ни на шта...

На почетку Винаверовог „Манифеста експресионистичке школе“, у прокламованом начелу динамизма налазимо основну вредност: „Ми и обарамо сами себе, јер ми, као и природа, налазимо задовољство не у коначности једнога постигнућа, већ у периодичности победе и пораза.“¹⁹ Зато се према појмовима победе и пораза песник *Рајних друјева* и не одређује. У еуфоричном финалу збирке, у песми „Велика парада“ чујемо војног капелника Јована Завађила: „Све те победе и порази / Не значе ништа према ономе / Што долази на крају.“ А то што долази на крају својеврстан је експресионистички есхатон, „голема парада / Целога народа“ и безмерно ћутање „веће него свака музика“. Исти мотив, периодичности победа и пораза, дозначен је у логорској наративној песми „Микица“ из *Евројске ноћи*, у којој заробљеник не пристаје на мисао о вечитости ропског положаја, мада победници и тамничари хоће „да се верује само у правило / Које су сами прогласили, / У њихово случајно правило / Тренутне њихове победе / Као да се битке добијају за свагда.“

У песмама из *Евројске ноћи* затичемо још преображених епских елемената унутар појединих лирских сижеа, логорашких портрета. Епски се подвизи преводе у унутрашње, колективни у интимне – и такви су од значаја не само за заједницу, него и за читав мистични поредак васељене. У песми „Стојан“, насловни јунак појачава одбрамбени напон у заробљеништву додавањем „још горче прегршти траве“ у иначе очајан, неукусан оброк. Јуначко трпљење у прехрани

¹⁹ *Громобран свемира*, стр. 5.

тела Стојан пребацује на поље менталног одржања, „учећи најизлишније стручне речи / Да изоштри мозак“. Али се не задржава на контроли умне активности, јер задире и у подсвесно, пошто је могућне ударе из осећајне сфере давно изагнао из себе. А све то чини „да не би изгубио снагу будућу“: „Својим сновима је управљао / Своје речи је држао на узди / Осећаје је давно обуздао / И по кад кад их је, из даљине, слушао како цвиле.“

Етичка, чојствена поента (којима се одликују нека од најзоритијих дела српске епике) опредељена је у Винаверовим логорским причама у ситним човечним гестовима праштања и солидарности. Тако и „Веља учитељ“, који је „био и у бугарском ропству“, приповеда помирљиво, тренутно разрешујуће искуство при сталној промени у метежу повесног тока, измени односа и улога: „И они су били да те Бог сачува / А после смо делили хлеб / И било им је жао кад смо се растали.“ Налик претходном примеру, у песми „Јакша Јагурида, професионални заробљеник“, праобразац живота своди се на театралну логорску играрију прекидану само да би наново отпочела. Епска оптика се овде, ближе Његошу него народној песми, подрива изнутра, наглашавањем апсурдног потенцијала непрестајућег динамичног збивања:

Сви ми овде
По неком исконском правилу
Одређени да се целог живота
Играмо рата и заробљеништва
И како те најгоре мрзи.

„Велики духови схвате борбу неких сила, и изнесу је, на конкретан начин“ – писао је Винавер у чланку „Његош и зли волшебници“: „Чим је нешто изнесено, изнесен је и привремени, локални резултат те борбе, која од искони траје и у будућности увире. Тај резултат, као што је јасно, јесте само привремена равнотежа, јесте само симбол борбе а није сва борба, а

још мање крај борбе.²⁰ Одјек овога става налазимо у песми „Освестићу људе“ из *Евројске ноћи*, једне од ненаративних песама међу преовлађујућим песмама-причама и портретима, у исказу спрегнутом у дванаестерачке терцине:

Распеваћу очај старе васионе,
Тренутак што цвили, дане који звоне,
У сазвучја живих укубићу рез.

[...]

Освестићу људе: грозничавог претка
Збуњеног потомка; у бунцања јетка
Расплинут, развејан опчињени плод.

Ма колико био везан за унутрашње покрете појединца, Винавер и овде упућује на дубински борбени, егзистенцијални континуитет између нараштаја, предака и потомака – другачије од епике али опет упоредиво с њом, где је наречени однос парадигматски. Чији су то, уосталом, сугерисани „Судбински страсни хорови / Језивом славом векова“ у песми „Звучни предео“? У песми „Тамо где нисмо“, с краја *Евројске ноћи*, канал општења кроз времена је проходан („Из давнина допиру праисконски стихови“), а васељенски простор у грозници дели истоветни удес са човеком и црвом. Макрокозма се пресликава у трепету микрокозме, не без хуморног одблеска при таквој несразмерној релацији. (Као што се наредник Милован и чуди и смеје несразмерној жудњи Немаца за парчетом чоколаде усред ратне изгибије: „Цео им рат прође у стрепњи за чоколаду.“) Померање и промена наспрам непокрета и вечитости, базични је налог, матрица не само стварања већ и самог опстанка: „Тог спорења роморење / То борење, та будноћа“ („У сну река“). Појединац се улива у матицу заједничког, људског и космичког тока – и мали и превелики у исти мах.

²⁰ Чардак ни на небу ни на земљи, стр. 77.

Отуда често прво лице множине, колективна инстанца певања. „Наша основна тежња јесте: ослобођење од овог експеримента над нама“²¹ – нигде ова крилатица из Винаверовог авангардног манифеста није могла подесније стајати него у контексту злокобног логорског експеримента у Другом светском рату. Након слике *васељене злих волшебника* појављује се у *Евројској ноћи* и аналогна слика Пољске као *лојора свих лојора* и пољске деце, поносне – што њихову земљу ниједна патња није мимоишла. С високих звучних апстракција Винавер се спушта на тврдо тло искушане историје, и у таквом стицају симбола и предметних чињеница, нарације и рефлексije, настала су понајбоља остварења његове поезије, остајући веран поетичким полазиштима што подразумевају стални покрет, акцију и побуну – чак и интимну, трпљеничку. А дубље упориште те акције и побуне познао је у народној песми и у трагичном борцу против злих волшебника, Његошу. Хоризонт предања и хоризонт личног доживљаја светских ратова, војнички и логорашки, стапају се у мистичним, надисторијским обрасцима животног елана *борбе нејресџане*. Винавер је повезао бунт експресиониста с главним тачкама слободарске епске традиције свога народа, наврхуњене ратом у којем је и сам херојски суделовао.

²¹ Громобран свемира, стр. 13.

МИЛАН ДЕДИНАЦ: АВАНГАРДА И „СТРАЖИЛОВСКА ЛИНИЈА“

Израз „стражиловска линија“ користи Александар Петров у књизи *Поезија Црњанској и српско њеснишиџво*, у првенственом значењу „поезије завичајног надахнућа“. Поводом Црњанског, истиче да „у тој поезији поједина географска места, историјски догађаји и личности добијају значење песничких и националних симбола“¹, везујући га за традицију лирике чији је стожер Бранко Радичевић. Милан Дединац, у истој студији – уз ослонац на Дединчеве есеје – такође је доведен у везу с песником који је увео топоним Стражилова у српску поезију, израстао временом у маркантни лирско-историјски симбол.² Доцније, Стеван Раичковић, одговарајући на питање о своме месту на трагу „стражиловске линије“, подсећа на негативну конотацију тога „домаћег термилошког изума“ у доба поетичких превирања средином двадесетог века, потврђујући притом да јесте њен изданак. „Стражиловска линија“ је, по Раичковићу, линија нашег језика и неодојиви део наше свести.³

Нису, значи, Милана Дединца критичари сврстали, песник је себе препознао у традицијском низу званом „стражиловском линијом“, мимо сапутништва с надреалистима – у сусрет првацима првог таласа српске авангарде, уз које бележи прве библиографске јединице. Поред других тумача који су

¹ Александар Петров, *Поезија Црњанској и српско њеснишиџво*, Нолит, Београд, 1988, стр. 203.

² *Истио*, стр. 248–256.

³ Стеван Раичковић, *Дневник о њоезији*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1998, стр. 194, 196.

скретали пажњу да је Дединчева лирика несводљива у надреалистичке оквире – у контекст групе и пре и после Другог светског рата најјаче у књижевно-идеолошком маркетингу – Радован Вучковић у студији *Поезија српске авангарде* овако закључује поглед на полифоно међуратно раздобље, указујући посебно на Дединчев пример. „Развој поезије надреализма не разликује се суштински од развоја дадаистичко-зенитистичке лирике. Пут од експресионизма, преко надреалистичког аутоматизма, до интелектуалистичко-интимистичке аутоанализе, новог хуманизма и социјалне лирике, прелазе и неки надреалистички песници, као Милан Дединац“ – писао је Вучковић, скицирајући обележја стратегије аутора *Зорила и Ноћила* и *Јавне ййице*: „Ни структуром стиха, нити смелашћу слика, не разликују се Дединчеве песме битно од оног што им је претходило и што је сам писао пре тога. Надреалистичке метафоре ствара Дединац у прозним деловима и слободним и асоцијативним повезивањем појединих визија и убрзаним ритмом који фингира ток подсвесних асоцијација.“⁴ Одавно је, у пракси, решено питање да ли је ико песнички реализован могао бити доследан том несамониклом и ексклузивном програму, који се, уосталом, мењао и дорађивао.

У аутокоментарима своје сабирне књиге насловљене *Ог немилa до недраја* (1956), Дединац нашироко излаже о првим подстицајима и оријентирима, и притом најмање речи посвећује надреалистима, на које је иначе био лично упућен. Поред других француских и наших песника поводом којих се читалачки одређује (Костић, Бодлер, Лотреамон, Валери, Аполлинер, Дис, Црњански, Ујевић), кључне појаве у Дединчевом књижевном заснивању јесу, сасвим непосредно и ефективно, Растко Петровић, као и лектира Артура Рембоа. Поетичке

⁴ Радован Вучковић, *Поезија српске авангарде*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 317.

идеје ове двојице поборника младихства песничког генија Дединаца посредује, подробно и разумевајуће, не само читаоцима књиге *Од немиле до недраја*, него Рембоа тематски повлашћује и у поетичким деоницама есеја „У трагању за изгубљеним детињством“ (1939). Растков је лик присутан, дословно или прећутно, готово у свим Дединчевим поетичким изјашњењима. Посредством Растка Петровића, у лирскомемоарском запису уз рану поему *Зорило и Ноћило*, у видокруг се уводи и Бранко Радичевић, на чијим стиховима Дединчев „велики друг“ демонстрира „живи ритам дисања“, као ритмотворну смерницу којој ваља тежити.⁵

Неколико година касније, у неконвенционалном предговору избору поезије Бранка Радичевића, несразмерно највише простора запрема говор о дубинском присуству Бранкове поезије међу његовим далеким лирским потомцима, него што се директно бави лириком пионира „новије српске лирике“. Усред „варијација о Бранку“ Дединац изнова евоцира време своје књижевне младости, успоставља аналогију између епоха које дели скоро па читав век, али повезаних заједничком атмосфером новог буђења и раста и неке рембоовске „пометње чула“: „Било је то као да се обнављало само пролеће наше књижевности. [...] Пролеће које уноси велику пометњу у чула и мисао узмути.“⁶ Одмах затим, пошто је означио основне контуре личног мита о почетном добу лирског континуитета којем припада, даје опис „стражиловске линије“, убрајајући истакнуте песнике свог нараштаја међу њене легитимне наследнике:

И било нам је сасвим природно што су први стихови Растка Петровића, што су многе његове ондашње песме, од којих су

⁵ Милан Дединац, Одговор на анкету „Искушење поезије“, у: *Дело*, год. 3, бр. 1, јануар 1956, стр. 81.

⁶ М. Дединац, „Оно што је живо и оно што је мртво (варијације на тему Бранко Радичевић)“, у: Б. Радичевић, *Руковеш*, Матица српска – СКЗ, Нови Сад – Београд, 1971, стр. 21.

неке биле и инспирисане пролећем, што су носиле извесне далеке али јасне и гласне, дрске и насмејане, одјеке Бранкове лирике, те најпролећније поезије наше литературе; и што је други наш песник, Милош Црњански, унео у своје лирске текстове не само мелодију и тон, 'штимунге' Радичевићевог песништва, већ и кроз њих повео и провео и самог песника, а Бранкову Фрушку гору уметнички дивинизирао до симбола целе домовине.⁷

Ову двојицу лирских исписника Дединац самерава према песнику „Туге и опомене“, а властиту поетичку пројекцију исказује оценом да је Бранко „весело спајао своју надахнуту овоземаљску лирику са ведрим ритмовима простонародне песме“⁸. Нешто даље, у истом тексту, не пропушта да учини отклон од својих другова надреалиста, истичући слово међусобне разлике: „Надреалисти у целини, као група, устремљени ка будућности, нису стизали да се осврну, нису доспевали, у плаховитом хитању да погледају према прошлости, *нашој њрошлости*.“⁹ Сасвим је могућно да је текст о Бранку Радичевићу био подстицај за настанак једног од познијих есеја Зорана Мишића, који је објављен пет година након Дединчевог предговора. Наслов Мишићевог есеја, „Три млада песника“, алузивно је усмерен према тексту „Три мртва песника“ Марка Ристића, у којем је, као песнике, симболички сахранио умрлог Растка и живог Црњанског. Тај Мишићев текст чини се значајним и за заокружење његове концепције модерне српске поезије, чији је био горљиви бранилац и тумач. Када је, с почетка педесетих, оштро полемички поларизовао неоромантичарску и неокласичну, „церебралну“ струју нове поезије, онда је и тадашњи емигрант Црњански за Мишића био „неправедно за постављена прошлост, али ипак прошлост“. Боље нису прошли ни тадашњи следбеници „мелодије Стражилова“ у критичаре-

⁷ *Исто*, стр. 21–22.

⁸ *Исто*, стр. 24.

⁹ *Исто*, стр. 29.

вом начелном отпору према свему што наличи „лирици меког и нежног штимунга“ – попут тек приспелог Раичковића, признато даровитог али наводно закаснелог. Дединац је имао легитимацију надреалисте, тако да није ни могао доћи под удар главног промотера новог песничког модернизма.

У есеју „Три млада песника“ Мишић у свој употпуњени поредак живих вредности смешта и „стражиловску линију“ модерне српске поезије. Три „млада песника“ из наслова Мишићевог есеја јесу Растко Петровић, Црњански и Дединац. Подсећамо на податак да много пре есеја „Три млада песника“, у једној фусноти предговора *Анџолоија српске њоезије* (1956) – у предговору у којем, као прво од седам сазнања о једно-вековном поетском наслеђу, налаже да се треба отргнути „опојној инкантицији“ и клонити „омаме белканта“ као рђаве навике – Мишић прави разлику између носилаца олаке мелодиозности и „стражиловског“ лирског тока, укључујући у тај низ и Диса, на кога се и Дединац позива у предговору књизи *Од немила до недраја*. У тој фусноти Мишић припомиње следеће: „Најдрагоценије музичко наслеђе оставили су нам они чије је звучање деловало најмање наметљиво: Бранко, Дис, Црњански, Дединац. Њихова мелодијска линија, чиста и смерна, једноставна и рафинирана у исти мах, поникла је из најдубљих врела нашег језика, и сачувала се као један од ретких и ретко поузданих примера континуитета у нашој поезији.“¹⁰ Опрека наметљиве, споља генерисане мелодије стиха и изворне музике језика значајна је за разумевање вредносне разлике коју Мишић наглашава.

Када афирмише Петровићеву поезију „чисте непосредности“ Мишић такође изражава резерву према надреалистичкој доктрини: „Највећи песник младих времена после Бранка, Растко Петровић је и најизразитији представник модерне по-

¹⁰ Зоран Мишић, *Анџолоија српске њоезије*, Нолит, Београд, 1983, стр. VII.

езије преломних двадесетих година. Оно за чим су, нешто касније, надреалисти толико жудели: да разбију све конвенције и ослободе се свих стега, он је постигао спонтано, на најприроднији начин. Био је и остао, недостижан узор свима који у непосредности и необузданости виде највећу песничку врлину.¹¹ Али, као и у ранијем есеју о Растку Петровићу (1961), овај тумач модерне синтезе упућује темељну примедбу да „песник младићства није умео да буде песник зрелости“ – што је пак Дединцу, сматра Мишић, ипак пошло за руком: „Дединац, најсмернији, али и најинтелектуалнији међу њима, једини је смогао снаге да поезију својих младих дана до краја живота негује и усавршава.“¹² Свакако да овакво признање не може бити похвала заточнику надреалистичког програма, али сугерише поетичку еволуцију прве узданице београдских надреалиста. При образлагању искуства рада на књизи *Од немила до недраја*, у одговору на анкету „Искушење поезије“ часописа *Дело*, Дединац настоји помирити начела књижевне младости и достигнуте, обавезујуће зрелости. С једне стране, говори о тежњи да среди и што „прецизније и искреније обликује“ свој песнички опус, а с друге, декларише хтеће да сва расуђивања запише оним редом како су му се „спонтано јављала“¹³. На истом месту, помиње обузетост „основним проблемима песничког стварања“, црту својствену прегаоцима симболизма, онај исти песник који, у предговору поменутој књизи, износи пред читаоце недоумицу да ли се његова и младост његових другова уопште може назвати *песничком*, а њихови записи *песмама*¹⁴ – у духу антипоетских стремљења надреалиста, њиховог противљења *лијтератури* као културној творевини.

¹¹ З. Мишић, *Критика песничког искуства*, СКЗ, Београд, 1976, стр. 260.

¹² *Исто*, стр. 261.

¹³ Одговор на анкету „Искушење поезије“, стр. 35.

¹⁴ М. Дединац, *Од немила до недраја*, Нолит, Београд, 1957, стр. 18.

Марко Ристић, у химничном тексту „Објава поезије“ писаном поводом *Јавне ййише*, поеме што, по његовим речима, „задржава беспримерну атмосферу сна, чак и када је не само писањем задржан у свом живом протицању“ – истиче као једину примедбу да је тај говор објављен у облику „који га није достојан“, „у облику *шйшамйане књије*“¹⁵. Четири деценије касније, у предговору последњем, измењеном и допуњеном издању интегралне књиге поезије Милана Дединца (*Позив на йуйовање*, 1965), по навици описујући појединости заједничких књижевних почетака, као да и Ристић заборавља на концепт антилитературе, него афирмише „строгост и озбиљност“ Дединчевог схватања „изражајне функције поезије“, у књизи што је (како је написао) постала „једна органска целина, једно дело“¹⁶. Напокон, Ристић додељује књигама *Од немила до недраја* и *Позив на йуйовање* ознаку двоструке „идеалне Књије“.

Откуда појам Књиге (с великим почетним словом) у дискурсу и афирмативном вредновању идеолога српског надреализма, као да читамо следбеника Малармеове – а не доктрине његовог антипода Бретона? Откуд тако шта после толике искључивости комесара и бораца овога револуционарног књижевног покрета према установи књижевности уопште? Биће да је томе највише кумовао сам предмет Ристићевог предговора, односно чињеница да је аутор књиге *Позив на йуйовање* најпре учинио одсудан искорак, или откорак, у поетичком развиту. Дединац се, извесно, приклонио своме иницијалном књижевном окружењу, најпре Растку Петровићу, али и превратничкој симболистичкој лектури, од Бодлера до Рембоа, па и других које помиње у песничким аутокоментарима и есејима: од Винавера до, рецимо, Валерија. За проблем што га пред нас по-

¹⁵ Марко Ристић, „Објава поезије“, у: *Књижевности између два раја II*. Српска књижевност у књижевној критици, Нолит, Београд, 1973, стр. 202.

¹⁶ М. Ристић, „О поезији Милана Дединца и о нашој младости“, у: М. Дединац, *Позив на йуйовање*, Нолит, Београд, стр. 15.

ставља Дединчева велика *Књиџа* након младалачких анти-поема – тек за невољу фиксираних у штампаном тексту – ближе објашњење нуди давна теза Ролф-Дитера Клугеа: „Историчари књижевности су углавном сврставали симболизам у литерарну традицију миметско-аристотелске епохе, истичући искључиво романтичке и идеалистичке црте и занемарујући његове уметничке иновације. Ако се обрати пажња на нове методе уметничке праксе у симболизму, види се да његово централно песничко поступање *симболизације* разбија традиционални канон хармоничног савршеног књижевног дела.“¹⁷ У закључку, Клуге подвлачи да „авангарда преузима и радикализује симболистичке уметничке поступке, покушава да их преведе у друштвену и политичку праксу“¹⁸.

Српска авангарда наступа као опрека предратном, парнасосимболистичком поетичком моделу, који није био заснован на поетици раскида, него на „квалитативном усавршавању“ књижевне технике и унапређењу културних стандарда. Дезинтеграција владајуће поетике пре Великог рата наступа безмало једновремено с појавом њених узорних представника, појавом „неоварварства“ – по ознаци Богдана Поповића из предговора *Анџолоџије новије српске лирике*. Главни актер описане појаве „доласка примитива у културну средину“ био је Дис, омиљени песник авангардиста, за кога је Дединац записао да је „први – с неком наивном, чедном, скоро детињастом спонтаношћу – долазио до речи и до нових, као самониклих, ритмова за читав један свет мутних, замршених осећања и емоција који се јављају на линији додира сна и збиље“¹⁹. Када чита ове речи, упућенији читалац помишља да Дединац заправо исписује по-

¹⁷ Ролф-Дитер Клуге, „Симболизам и авангарда у књижевноповесном процесу“, у: *Српски симболизам : џиџолошка џроучавања*, САНУ, Београд, 1985, стр. 82.

¹⁸ *Исти*, стр. 90.

¹⁹ Одговор на анкету „Искушење поезије“, стр. 36.

етички аутопортрет, што и јесте обичај кад песници пишу о песницима, нарочито онима које доживљавају као сродне.

Највиши степен идентификације, осим с Растком Петровићем, Дединац у својим поетичким образложењима показује кад преноси ставове и коментарише лирску праксу Артура Рембоа, од кога су креатори надреализма преузели довољно импулса. Не заборавимо да идеје водећих симболиста нису наилазиле на повољан одзив код ауторитета из раздобља српске модерне. Богдан Поповић, рецимо, у чланку из 1921. у *Српском књижевном гласнику* упозорава: „У интересу је наше заједничке домовине да Маларме не постане идол у тренутку кад пријатељи његови [...] за њега веле да је 'један Бодлер разбијен на парчиће'“²⁰ Превратничке амбиције Рембоа улазе делатно у нашу књижевност са авангардом, Растко и преводи „Пијану лађу“. Још у есеју „У трагању за изгубљеним детињством“, касније и у предговору књизи *Од немила до недрага*, Дединац читаве деонице посвећује видовитом дечаку француске поезије. Рембо, вели Дединац, покушава „да забележи нову поетику“, наговештава песницима нов пут „разарајући слојеве санкционисаног психичког поретка, до слободнијег дисања и до живог постојања емоционалног“.²¹ Ако је доведе Рембоов путоказ сагласан основним настојањима надреалиста, већ у следећој реченици појашњења Рембоовог наука Дединац уводи значајну разлику, поводом стваралачке улоге подсвести и изгона рационалне контроле у писању: „У таквом послу на изграђивању и примени тога 'systeme-а' учествује, наравно, цео човек, са својом свешћу и подсвешћу, са свима својим особинама и искуствима.“²²

²⁰ Богдан Поповић, *Оглед о стираним њисцима*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2001, стр. 289.

²¹ М. Дединац, „У трагању за изгубљеним детињством“, у: *Печат*, бр. 5–6, Загреб, 1939, стр. 316.

²² *Истио*, стр. 319.

Удео рационалног, корективни и усмеравајући, и удео личне и културне меморије у трагичком продору унутар сфера подсвести и уобразиље, очито представља чинилац којем се Дединац приклања у часу кад су одавно иза њега три рана рада што су га изнели на глас. Тако песник изабира у основи симболистичку стратегију, наместо надреалистичке. Тиме се и практично придружује негдашњој Растковој критици програмских основа надреализма, из текста „Живо стваралаштво и непосредни подаци подсвести“, у којем истиче да „подсвест нема оне моћи коју јој *надреалисти* придају“ и сугерише начин свесног духовног понирања у простор индивидуалности, начин истоврстан Дединчевом тумачењу Рембоове поетике.²³ Сводећи разматрање Дединчеве поетике, пошто је нагласио напор „да дође до *извора*, до изворног, аутентичног у животу“, Света Лукић даје разазнатљив опис малармеовске поетике, помиње „инсистирање на елиминацијама, на поступку редукције који је не једанпут Дединца доводио до такве дематеријализације песме да му је она чак прелазила у ништавило“.²⁴

Одјек Малармеа код Дединца постаје најизвеснији у остварењу концепту интегралне Књиге, исходишту животних пе-

²³ „Тек се врло великим напором, сређивањем, пожртвовањем и високом интензивношћу духа могло доћи до израде једне индивидуалне личности: непрестани духовни рад нужен је да се та личност одржи у њеној индивидуалности, и да се не врати у заједнички живот врсте“ (Растко Петровић, *Есеји и чланци*, Нолит, Београд, 1974, стр. 469). Занимљиво је, опет, навести опис „симболистичког метода“ Ђерђа М. Вајде, у свему битном подударан Растковом опису песничког метода којем тежи: „Симболистичко биће протегло се преко свесног бића до подсвесног, и тако се проширило да обухвата – заједно са познатим светом – и једва познати унутрашњи свет: наслеђе предака, инстинкте, па чак и свет несвесног изван граница подсвести“ – Ђерђ М. Вајда, „Структура симболистичког покрета“, у: *Савременик*, год. 29, бр. 5–6, 1983, стр. 424.)

²⁴ Света Лукић, „Дело Милана Дединца“, у: М. Дединац, *Ноћ дужа од снова*, Матица српска – СКЗ, Нови Сад – Београд, 1972, стр. 27.

сничких напора и трагова, свесно насупрот дисконтинуитету и распарчаности као обележју и саме егзистенције и стварања. Можда је Дединчев подухват обликовања јединствене лирске књиге, уз накнадне дораде стихова и изношење доживљајних предлога за своје семантички дисперзивне и симболички отворене, асоцијативно слободне и мелодијски разноврсне песничке радове, особена варијанта „измирења надреалистичке и симболистичке поетике“, чему је тежио и Бранко Миљковић – а он објављује свој песнички првенац исте године кад излази књига *Од немила до недраја*. Ако је реч о „помирењу“ не треба губити из вида да је реч о поетикама историјски међузависним, супротстављеним тек у степену примене истородних поступака, чему је гранични пример Рембоов случај. Дединац својом приређивачком стратегијом тежи да постигне динамичну равнотежу између два поетичка пола. Јер, идеја постизања целине сасвим је страна авангарди, а овде целину обезбеђује концепцијски спрегнута структура књиге, у којој се преплићу ток чисте, беспредметне лирике, с једне, с исказом песничког самоиспитивања и аутобиографских коментара, с друге стране. Лирско ја одавно је дезинтегрисано, распарчано на безбројне протекле тренутке заустављене у записима, и једино интегративни пројекат, заснован на реконструкцији предпоетских, поетских и околпоетских збивања, омогућава да лирски субјект може да изнова буде обједињен, похрањен у заштитном простору књиге, у акту певања што пречи да читав живот „оде у привиђења“.

У уводном делу предговора, следећи Рембоов лажмотив „Ја је неко други“, аутор проблематизује начелну могућност да садашње ја разуме *некадашња ја*. Али, није само реинтегрисање лирске инстанце погубљене по времену важно за разумевање Дединчевог пројекта Књиге као Целине, након искуства непреваданог тражилачког нагонског покрета из младости. На крају предговора књизи *Од немила до недраја* лиричар

покреће питање ангажованог изласка из унутарњег простора у област историјске стварности, а то је управо песник што је, у поеми *Један човек на њрозору*, начас претпоставио опис своје интерне кошаве спољној, реалној – о којој допушта да нас извести ту придодате новинске вести. Својеврсни парадокс лирског призива и аутономност лирике Дединац суверено показује под маском одмакнутог трећег лица: „Да, како су понекад једва чујни шумови, једва наслућивани титраји успевали да покрену песму у њему, док је пред многим судбоносним догађајима, којима се спонтано сав предавао, остајао као песник збуњен.“²⁵ Стапање лирског ја с другима, с присилним логорским колективом, уприличава тек у збирци *Песме из дневника заробљеника број 60211*, чиме невољно и песничко неизбежно излази међу друге, не напуштајући иманентно лирску позицију. Сведочанства о подстицајима из окружења, књижевним и другим, остварују равнотежу између документарног и лирског садржаја Дединчеве животне књиге. У доба разностраних императива за акцијом поезије и песника, модерни лиричари „стражиловске линије“ примењују компромисну стратегију укрштања унутарњих и спољашњих реалија, да потврде везу са животом и експонирали пословичну модерну упитаност над процесом настанка песме. Од лирско-мемоарских коментара Црњанског и Дединца до Раичковићевих наслова исте врсте (*Стихови из дневника 1985–1990*, *Фасцикла 1999–2000*) настоји се превладати самодовољна, интерна лирска перспектива наспрам чињеница света и њена скрајнутост и изолованост у односу на општа кретања заједнице.

Епилошка реч Дединчевог пројекта *Од немила до недраја* свакако да је вишеделна „Ноћ дужа од снова“, његова најпознатија песма, с поднасловном назнаком у загради („окована визија“), песма датована непосредно пред излазак ове сабирне

²⁵ *Од немила до недраја*, стр. 64.

књиге. Песник који је истрајавао у ритму изван „утврђених схема“ на крају се јавља остварењем састављеном од четири шекспировска сонета, „с репом“ у функцији (полу)рефрена. И овај формални гест, избор строге строфичке организације, поред других поменутих, показује Дединчево зрело окретање налазима радикалне симболистичке поетике, до којих поезија српске модерне није доспела. Такве поетичке премисе актуелизоване су, рецимо, у поезији послератних српских неосимболиста, као што су Бранко Миљковић или Борислав Радовић, или пак Десимир Благојевић (који обједињује међуратну и поратну епоху), а пре других, и најупоредивије са Дединчевим искуством, Стеван Раичковић. Другим речима, Дединац је поратним књигама *Од немила до недраја* и *Позив на њушовање* премостио јаз између авангардистичке разградње и нове модернистичке синтезе, између раније опониране *велике екстазе* и *велике уметности*, с тим што је досегнута уметност суштински одређена искуством екстазе, помоћу које је послушковао и налазио дубинску, архетипску мелодијску потку српског песничког језика. У време када Дединац саставља *Од немила до недраја* лирична линија српске поезије, пред изазовом противлирске струје, доживљава дубок преображај, увођењем у простор лирске осећајности тековина авангардног лома и симболистичког продора у неистражено. Уједно се остварује сложенија, противречна визија фрагментисаног људског појединства и унутрашњег живота, изоштрава поетичка и метапоетска свест најбољих српских лиричара, од Раичковића и водећих неосимболиста до данас. У томе процесу, Дединац је редефинисао пређашњу и утврдио своју постојану ауторску позицију у традицијском поретку „стражиловске линије“.

Вратимо се, напославу, одређењу „стражиловске линије“ као поезије „завичајног надахнућа“ – како је иницијално узима Петров – и сагледајмо је по реченом тематском мерилу. Петров наводи низ песника који певају приврженост матичном прос-

тору, од Стефана Зурковића (18. век) што хвали „Славонију, Срем, Фрушку и Карловце“ до Лазе Костића и његове „убаве Фрушке“ – а прекретничко место додељује, разуме се, Црњанском. „Зачетник обнове поезије завичајног надахнућа“, наглашава Петров, „постао је песник који се најодлучније супротставио традиционалистичкој родољубивој поезији, прешавши пут од пародије, хумора, гротеске до ламентације и молитве пред завичајем“.²⁶ Ово последње одређење, „молитве пред завичајем“, заслужује пажњу. Још у Радичевићевом „Ђачком растанку“ тон химне изабраном завичају и младалачком бивствовању, с позиције неизбежног одласка из простора среће, смењује тамна интонација смртне слутње и претвара се у оргијастички покрет. Средишњи топос Радичевићевог Стражилова чине гробови рано умрлих другова, а напуштање места остварене пуноће младости и јесте нека врста умирања. Ова два тематска момента поеме подупиру се и преклапају. Предео најпунијег живота и место вечног смираја једначе се у извесности будућег сопственог нестанка. Архетипски, нагонски магнет повратка у простор доживљен као заштитни подразумева описивање животног круга, сусрет краја с почетком. Смисаона окосница „Ђачког растанка“ уграђена је у подтекст „Стражилова“, у фасцинантној туђини пројављује се визија завичаја – опет као места у коме ће се окончати лутање, као израза несмирене потраге за изгубљеним или нестеченим миром.

У високо апстрахованој представи егзистенцијалног луталаштва Дединчевог лирског појединства – у сабирним књигама чији су насловни сигнали *Од немиле до недраја* и *Позив на њушовање* више него упућујући – контуре предела се рашчињавају, растварају и постају дискретна присећања на реалности у простору. Све се поунутрашњује, из унутарњег ока сагледава и доцртава, тек насловне назнаке чувају везу с ис-

²⁶ *Поезија Црњанској и српско јесништво*, стр. 203.

куственим земљописом. Тако, читава топографија Црне Горе и Приморја углавном остаје сведена на елементарне слике, траве и камена, морја и мраморја. Отуда полазишна и исходишна тачка пута, лик заштитног простора у Дединчевој животној књизи није могао бити конкретније одређен – него као архетип куће, који задобија повлашћену семантику на самим оквирима финалне верзије сабраног лирског опуса, књиге *Позив на њућовање*. Још у првом сегменту *Зорила и Ноћила* глас Зорила уводи заштитну представу дома и мајке као његовог кључара, држаоца и оличења, као и драматизовану опреку *сјоља/унућира*:

Мајко, отварај врата
отварај врата
дошао ти је син

Кад нема бољег мира,
кад нема други стан,
пусти га само нек уђе,
пусти га нек се склони...

Импулс путовања, сепарације од матичног контекста, у дванаестом делу поеме *Зорила и Ноћило* исказује се као услов иницирања у живот, суделовања у његовој тежини, а одвија у напетом односу с тамним поривом за останком у првотном окриљу, односно са поривом повратка: „Хоће ли сванути дани / хоће ли доћи часи / да опет пођем на пут, / мајко, или је боље / да нам је теже на свету?“ Наговештена смрт мајке („Све док ти је кућа кликтала / ја нисам твоју песму слушао / Тек када те је смрт избрисала / у ћутање сам твоје ушао“, 14) преображава и значење симбола дома („уђи у тугу моју као у родни дом“) и тако чинилац кретања по ширини спољног света, у дубинској сужејној потки књига *Од немила до недраја* и *Позив на њућовање*, поприма смисао бега од смрти и коначности, али и самоиспитивања распарчаног ја (оно је стално „неко ДРУГИ“), баш као у исказу с почетака „песничких огле-

да по Црној Гори“: „Ма куд би још да скиташ: нико побегао није испод високог неба!“

На почетку поеме *Један човек на прозору*, коју је надреалистичка критика означила као лиричарев излазак у поље социјалног ангажмана, налазимо симболизовану представу песникове позиције, подељене између верности својој нутрини и изазова света. Под кровом, закључан, али на прозору, очију упртих напоље: „Ужаснут пред питањима с безбројно различитих одговора, ја бежим, ја се склањам под кров, огорчен, луд, с наказама о врату, па суманут гацам, па бунцам у грозници и, сумњичав, врата за собом закључавам _ _ _ Онда стајем на прозор: разапета сам кожа се суши.“ Архетип куће појављује се и у *Песмама из дневника заробљеника број 60211* у облику логорске бараке, „печалне куће моје“, а на путу ка Црној Гори лирско ја наилази на пусту кућу у којој, како каже, „пожелех век да проведем“. У одељку „Зора ми на прозоре лупа“, што почиње назнаком о нађеној жуђеној кући, готово да се лирско појединство једначи са закровљеним простором који је препознао као прави, свој: „Зора ме у сну затекла. И сад ми у прозоре лупа, сан да разбије!“ Подразумевана слика куће, метонимијски представљена кровом, упоследна је у исказу основних егзистенцијалних тежњи „усамљеног путника“: „О, где ће подићи кров између главе и неба?“ И сама путања путовања „од немила до недрага“ у знаку је архетипске симболике, поред осталог, успињања на планинске врхове у непосредан додир са небеским доменом, с мушким и духовним начелом. После успона, у сликама разложеним на елементарне обресе, следи завршни силазак према материнском пралементу мора, прелаз из личног у колективно несвесно. И ту се, као коначна симболичка представа, опет јавља далека, химерична слика куће, постављена наспрам слике „згришта мога дома“. Навод који следи потиче из недовршене повести „Мало воде на длану“, датиране поткрај песниковог

живота, а постављене на крај књиге *Позив на љубовање*, испред епилошке песме „Ноћ дужа од снова“. Као што је кућа уочљиво присутна на предњем оквиру, тако је дата и на задњем оквиру Дединчевог тестаментарног низа:

... ја сам се провлачио, ја сам се бос верао по трњу мраморја према небу, да се већ једаред успењем до последњих зракова дотрајалог Сунца што увек падну, искошени и тешки, по тимору, на зид једне усамљене куће коју сам одавно видео.

Лебдела је, изгледа одувек, над морем и нада мнош. Неземаљска. Да је камен није држао, одлетела би у небо, свакако.

Ја сам је од младићких својих дана заљубљено изгледао одоздо, с ћутљивих игала, како кружи, како се љуба бродоломна на задимљеној јари, врх окамењене страве мора и приморја. Па ни у сновима није ми давала мира: чекала ме и у њима истоветна као на јави, неизмењена, стварна а загонетна.

Усамљена кућа, ни на небу ни на земљи, опредмењена чежња за идеалитетом, за апсолутним сопством, поделила је удес замирућег лирског појединства коме се указивала као недосежни циљ. Појединство, најзад, потања у праматерњу морску колевку испод урушене, растурене куће без крова и зидова, чија је зинула празнина испуњена небесима:

Кад горе – ни слемена, ни кућног прага!

Ни огњишта!

Једино бела, бесплодна плоча по којој не ходају човечица и човек спуштени овде. Не!

Ну глачају грдни ветрови што дувају од вајкада, откад су први пут кренули Светом. [...]

Без стреје.

Без чађи и дима. Сва провидна. Камен сам – плод ја не знам каквог космичког удеса. – О, мрамором се мраморила и каменом каменила од постанка!

Јалова плоча у простор бачена и на њој, усидрен, дрван као и она, нем као она – зид од нетесана камена, окамењен и сам.

И у зидини – отвор. Пун неба!

Одавде, с плоче, цела је та празнина у зиду испуњена небесима, којима се вечерас покрећу дебели млазеви Сунчева сјаја и прве сенке сумрака. Толике сенке!...

И још видим, право, у подножју неба – ивицу пучине. Пропела се за мном до висине мојих зеница.

„Завичај – то је оно што изаберете“, речи су Црњанског. Он је Срем и Стражилово као завичај изабрао – као и Радичевић, уосталом. У основи тог доживљаја, већ смо истакли, јесте архетип заштићеног простора, оличаван сликама мајчине утробе или дома. Дединчева поезија доноси нови, елементарни, високо апстраховани смисао теми завичајности у оквиру нападајуће „стражиловске линије“ и симболички круг живота описује у опсежној песничко-прозној целини, засведеној интегралном књигом *Позив на њујџовање*. Као што му је лирска мелодија заснована на ослушкивању изворних и спонтаних ритмова што смењују један други, тако је малармеовски концепт редукције предметног света и дематеријализације песме произвео асоцијативно дисперзиван и nelaко проходан, али флуидан и узбудљив исказ који обично називамо чистом лириком, из основе захваћеног, српског језика.

СКЕНДЕР КУЛЕНОВИЋ: ЗЕМЉА НАША СТОЈАНКА

Статус поема *Својанка мајка Кнежойољка* (1945) и *Шева* (1952) био је маркиран временом и поводима настанка, оне и данас носе оперативну одредницу *партизанске лирике*, с подразумеваним лимитима поезије писане у жеку борбе што тражи и своју духовну потпору. Али, ако се само овлаш упореде Куленовићеве поеме са партизанским стиховима (њему по много чему блиског) Бранка Ћопића, видећемо да су међусобне разлике значајне. Спаја их једино чинилац усмености, али је и овај чинилац примењен доста различито. Док се и у лирски сниженим и распричаним, простонародним „Писмима Јове Станивука“ Куленовић отрзао од формула народне песме, дотле су Ћопићеве „песме партизанке“ у осетној власти епског десетерца. С друге стране, часну славу народног песника у време устанка против окупатора Куленовић стиче у рубним околностима неописивог козарачког пострадања 1942. године, када је глас његове лирске јунакиње, ма колико сложено био постављен, сагласно сапатнички, катарзично одјекнуо међу војском и народом претеклим иза ужаса немачко-хрватског геноцидног похода на бунтовну српску планину.

Стеван Раичковић износи у своме првом есеју о Куленовићу став да се *Својанка* „на један вратоломан, у сваком случају неочекиван начин“ надовезује на усмено песништво. „Више на њега, по много чему“ – како Раичковић каже – „него на поезију која је овој поезији непосредно претходила.“¹ Мада у доцнијем

¹ Стеван Раичковић, *Порирети ијесника*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1998, стр. 174.

тексту, насловљеном као допуна Куленовићевог песничког портрета, још једном истиче да се његове ратне поеме „издвајају у поезији нашега језика као *самоникла* појава“² и да су ограђене „невидљивим, али непробојним зидом од читаве наше поезије нових времена“³, у своме првом есеју (а поводом поеме *Шева*) упућује сигнал ка поезији и поетици која би му могла бити непосредна, модернистичка претходница: „То *расџрскавање*, које у нашој поезији налазимо и код Растка Петровића, искри из стихова *Шеве* као основни сјај ове животне, младенске, светлосне *химне земљи*.“⁴ Траг је препознат, али се није отишло даље у осветљавању веза. Нешто друкчијим путем кренуће и Рајко Ного, налазећи (поред ослонаца у народној епизи), по заједничком чиниоцу активизма, неке поеме из домаће и светске поезије претходећих епоха – када је реч о *Сџојанки мајки Кнежойолки*; док ће, тумачећи поему *Шева*, исти аутор дозвати у видокруг надреалистичку *Јавну иџицу* Милана Дединца.⁵ Свеједно, и у описима других тумача налазимо назнаке уверења да је удео фолклора у Куленовићевим ратним поемама сасвим посебног реда. Давичо, на пример, приликом свога есејистичког читања *Шеве* потенцира језик поеме, моћан да „чулно изрази граничне, крајње и крајишке проблеме постојања, проблеме с ивица битисања, с рубова сазнања“⁶, Милан Богдановић помиње „поему-екстазу“ до које је песнику било могуће доћи зато што „ни на који начин није развезан од при-

² *Исџо*, стр. 196.

³ *Исџо*.

⁴ *Исџо*, стр. 180.

⁵ Види: Рајко Петров Ного, *Есеји*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2003, стр. 233–239 и стр. 284–285. (Студија се први пут појавила 1978. године.) Живорад Стојковић поему *Шева*, непосредно по изласку књиге, означава као „фолклорну варијанту надреализма“ (НИН, год. 3, бр. 105, 4. јануар 1953, стр. 5).

⁶ Оскар Давичо, „Тренутак који пева ‘Шева’ Скендера Куленовића“, у: *Нова мисао*, бр. 1, јануар 1953, стр. 135.

роде, од земље-материје“, додајући да „има у овоме осећању земље и њене плодности нешто од прастарих схватања“⁷, док Новица Петковић истиче да је *Сйојанка мајка Кнежойолка* спевана у време кад је ратни вихор „покренуо оне доње, примордијалне снаге народнога бића, где се на непоновљив начин и пати и ликује“, повлачећи за собом „исконске и предајне слојеве језика“⁸. Куленовићев ратни песнички подухват можда најближе лоцира своје модерном поетичком изворишту Миодраг Јуришевић, који у уводном делу приказа позне, прве збирке сонета Скендера Куленовића, о његовим ранијим поемама бележи следеће: „Куленовић се неочекивано нашао у ситуацији да поезији врати шансу коју је она непосредно после првог рата имала: уместо перфекције израза он је изабрао снагу израза [...] да би успоставио нову везу између језика и народа, између језичког сна и његове живе објекције.“⁹ Јуришевић, на истој страници, призива и, још актуелнија, Мишићева становишта о приближавању „модерне поетске експресије народном духу и језику“.

Све ове дескриптивне ознаке доводе нас надамак међуратних, авангардних поетичких претеча, не само поеме *Шева* (безмало одмах и прочитане у савременијем светлу) него и – можда још и више – поеме *Сйојанка мајка Кнежойолка*. Мислимо на поетичке ставове Растка Петровића, изражене најпре у есеју „Младићство народног генија“. Исте основне поетичке чињенице важе и за *Сйојанку мајку Кнежойолку* и за *Шеву*, нарочито тематско-симболички стожер мајке, поистовећене с

⁷ Милан Богдановић, „Скендер Куленовић: 'Шева'“, у: *Криички радови Милана Бојдановића*. Српска књижевна критика, књ. 17, Институт за књижевност и уметност – Матица српска, Београд – Нови Сад, стр. 287.

⁸ Новица Петковић, *Словенске ичеле у Грачаници*, Завод за уџбенике, Београд, 2007, стр. 115.

⁹ Миодраг Јуришевић, „Поезија језика и језик поезије“, у: *Књижевност*, год. 24, бр. 12, 1968, стр. 594.

планином, односно земљом што рађа и хоће изнова да рађа, у крајњем изводу – и са основном представом домовине.

Не може бити случајно ни што је први полустих *Сйојанке мајке Кнежойољке*, почетни мајчин јавк, срочен у епском десетерцу, у том „калупу српске осећајности“. Из тог калупа, откида се у песми ритам одређен сложеним и променљивим склопом емотивних танчина, прелаза и обрта у песми као *јоворном* чину. Питања ритма и облика од пресудне су важности за лик поезије Скендера Куленовића, и за његове поеме и за позне сонете, и ауторски одговор на то питање чини га настављачем поетичког прелома што отпочиње баш превратничких двадесетих година протеклог века. У разговору из 1976. песник прецизно описује своје опитно виђење песничког ритма: „У мене је тако: немам мира док ми се ритам гибања у мени до у танчине не изрази у ритму стиха. Тако су се варијације емоција у мени и њихово прелијевање у слике претакале у ритмичке варијације у стиху, односно у цијелој пјесми.“¹⁰ Када ово читамо, затичемо готово парафразу оне дефиниције коју је понудио Црњански у своме и генерацијском програмском тексту „За слободни стих“: „Слободни ритам је прави лирски ритам непосредан, везан за расположење. Он је сеизмографски тачан ритам душевних потреса.“¹¹ То није једина сличност. Црњански, подсећамо, александринцу или десетерцу песника претходника, противставља обнову „стиха наше народне песме“, истурајући у предњи план кључну реч песничке усмености, а то је реч *импровизација*. Никако другачије него по осетљивим и реткима доступним законима импровизације, Куленовић је склапао слободне, „органске ритмове“, не само у поемама, него и у неким ритмомелодијски карактеристичним, каснијим сонете-

¹⁰ С. Куленовић, „Умјетност је једно треперење природе“, у: *Савременик*, год. 22, књ. 44, св. 8/9, 1976, стр. 180.

¹¹ Милош Црњански, *Есеји и чланци I*, Задужбина Милоша Црњанског – Наш дом, Београд – Лозана, 1999, стр. 29.

тима. Тога ради, неизбежно активира богату и експресивну лексичку баштину говорног језика свога матичног региона, као и народне књижевности уопште, уз функционално и неретко стварање неологизама. Она, често истицана, чулна компонента његове поезије повезана је и с активираним елементарним чулом за звукове материјалних предметности својих песама, пре свега из озвучене завичајне природе, речима које доживљавамо као блиске именованим појавама, потом и са чулношћу као снажном цртом муслиманске културне сфере из које потиче, о чему је и сам писао, описујући речени миље: „Свијет је овдје дозлабога чулан. И машта о рају му је чулна.“¹²

Ако је авангарда раскрилила врата поезије чулности и екстазама разног порекла, Куленовић је на такву могућност реаговао освајајућом лексиком, синтаксом и ритмовима, као и смисаоним нијансама које и данас ретко налазимо у нашој поезији. Ако се и за кога може рећи да је у пуној мери реализовао Црњансково схватање слободног ритма „у духу нашег језика и традиције“ онда је то најпре Куленовић у разматраним ратним поемама. Скендеру Куленовићу, у часу певавања *Стиојанке*, једини могући начин општења поезије са другима био је усмени, читаоци су му заправо били слушаоци неоткинута од фолклорне културе, па је и питање песничког ритма, стиховне форме, на одговарајући начин и решавао. Изговорни дах био је мерило – као што је одавно уочено – стиховна целина поклапа се с изговорном целином. Већ у *Шеви*, ствари су замакле у област артифицијелније ауторске логике. Сложенија по укупном, па и ритмичком склопу, *Шева* делатно показује како може изгледати уметничка, модерна реafirмација изворних ритмова и језика усмене лирике. Осим повишене акустичке изражајности, заштитног знака песника Куле-

¹² С. Куленовић, *Есеји*, Свјетлост и др., Сарајево – Мостар – Бања Лука, 1983, стр. 157.

новића, затичемо разградњу речи на звукове саображене с природним, ономатопејска сликања и творење нових лексичких облика, али и склапање и расклапање стихова по обрасцима усмене лирике. И овлашним погледом запажамо да песник већину стихова образује од четвначких чланака, који или остају осамостањени, или стварају симетричне осмерце, или се, додавањем још једног четвеча, образује чланковити дванаестерац. Премакне понегде, као при самом почетку, покоји епски десетерац, или какав други метрички искорак, али поема углавном протиче у назначеној ритмичкој комбинаторици.

Неколика исходишта авангардне поетике Растка Петровића садржавају Куленовићеве поеме. Поменимо, прво, третман певања као једне од животних потреба. „Грађење песама је један од најнужнијих тренутака мога живота: једна од његових функција: то је као корачати или задрхтати.“¹³ У блиском тону, Куленовић се исказује у навођеном књижевном разговору, с нагласком на моменту душевне и физичке напетости као предуслова за излазак песме: „Пјесма је за мене ослобађање од неког тмулог притиска или искок ведрога клика у мени“¹⁴; или: „Свакој мојој пјесми претходио је неки неиздржив напон у мени“¹⁵. За разумевање полазне унутарње ситуације за писање, још боље нам служи један исказ у есеју „Из хумуса“, накнадног али прекорисног Куленовићевог „објашњења“ *Сшојанке мајке Кнежойољке*: „Сутра овој светковини, усталој из мртвих, треба да читам пјесму коју данас пишем, која се јуче, послјије сваког промашаја смрти, зачињала у мени и заклињала у мени да ће бити први дах којим ћу дахнути ако останем жив и која сад у мени, дубоко у некаквој мутнини, лежи скаупчана у страшан јаук.“¹⁶

¹³ Растко Петровић, *Ошкровење*, С. Б. Цвијановић, Београд, 1922, стр. 46.

¹⁴ „Умјетност је једно треперење природе“, стр. 183.

¹⁵ *Ишо*, стр. 184.

¹⁶ *Есеји*, стр. 6.

Треба застати код смисаоне интонације наведене реченице. Песма је ту као удах и јаук, дакле, након избегнуте смртне опасности, спонтани глас живог живота, никако бојевни поклич или будница. Као што Растко Петровић, у тексту „Општи подаци и живот песника“, помиње раскинуте „законе социјалне“ током албанске голготе велике српске колоне у Великом рату и тадашње понорне егзистенцијалне ситуације, где се биологија сусреће и несвесно меша са архетипом и прадревним митом, тако и Куленовић долази до првог исказа *Сћојанке мајке Кнежойолке* у поредивим неприликама. У ономе евокативном и поетичком есеју „Из хумуса“ (чији је и наслов недвосмислен симболички знак) опис је развијан на два плана: личном, а то је грчевито превирање током артикулације песме, и у слици колектива – обредно-ритуално означеној, у једнодушном оглашењу првобитне жеђи за животом. Таква је баш сцена козарачког кола: „Ево, зачиње се још једно коло [...] отпочињу сад своју пјеванију. Она тече најприје без ријечи, пригушена и тамна као да нешто бруји испод земље, а онда расте док се не испне у некакво зазивно урликање из набреклих жила. Рукама и гласовима слили су се у једно, а сваки је сâм, отишао је помућеним очима и богзна чиме, богзна камо.“¹⁷

Није ово слика партизанске приредбе, него пре племенски обред у славу одржања. Ма колико околности прве рецепције *Сћојанке мајке Кнежойолке* утицале да у општем читалачком доживљају остане наглашен покретачки, борбени патос који поема свакако носи, овде се тај елеменат доследно помера у други план. У поеми написаној непосредно након великог изгинућа, устанички отпор, или револуционарна борба за комунисту и партизана Куленовића, уступа претежни песнички и смисаони простор изразу борбе за голи опстанак. Историја

¹⁷ *Исјо*, стр. 7–8.

и идеологија повлаче се пред тим безусловним призивом биологије. Попут Растка пред натуралистичким призорима албанске, тако и Куленовић, након истоврсних призора козарачке голготе, као песник, не допушта ни реторички епски размах нити радикални антиепски узмак, него регенерише виталне и базичне епске потенцијале – пред суровим лицем велике несреће толиких људи, жена и деце.

Отуда, поема о Стојанки, сведочећи буквално јучерашњу историју, пева нешто дубље од историје, њена је позиција *нул-џа џачка еџисџенџије*. Управо одатле, кроз песнички глас Скендера Куленовића, проговара „младићство народног генија“. Нема боље илустрације за финалну тезу поменутог есеја Растка Петровића од поеме *Сџојанка мајка Кнежџољка* и њених фактографских подстицаја. Јаче од свесне и усмерене побуне делују овде подсвесне силе – како и објашњава Растко – „неуништиви нагони који избију одједном у форми фанатизма, пророштва, херојства, пијанства [...] а ради повраћања у силу оних сталних друштвених закона: човечанских закона, општечовекових права на живот и на уживање живота“¹⁸. На делу је „скоро геолошко-атавистички идеал, што све ваља једино може да објасни многе непојмљиве и неиздржљиве моменте хероизма у нашој борби за ослобођење“¹⁹, уверавамо се читајући протегнути јаук ојађене крајишке мајке, у којем се налог за осветом синова једначи с налогом новог приношења жртве, потискујући удео идеолошких конотација. У завршници поеме *Шева*, на трагу наведеног става, и налазимо полусложеницу „земљабуна“, сама митска Земља наткриљује се у борби за успоставу нове равнотеже, која се намираује и крвним жртвама.

Треба видети како се слажу слојеви словесне и бесловесне предаје, у лику Стојанке, која од мајке Срђана, Мрђана и

¹⁸ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, Нолит, Београд, 1974, стр. 367.

¹⁹ *Исто*, стр. 368.

Млађена узраста у општу мајку што оплакује погинуле, али зазива рађање и жртвовање нових синова, ратара и ратника, да би се покренуо нов круг опстојања. Само Велика Мајка, над мртвим синовима и мужем, може да отресито каже:

Кад би се утроба моја оплодила,
још бих три Млађена,
и три бих Мрђана,
и три бих Срђана
породила,
и љутом дојком одојила,
и сватри теби поклонила!

Стојанка се обраћа „секи Козари“, као двојници, плодној хранитељки и сахранитељки, носитељки животног циклуса. Бојан Јовић, тумачећи једну сцену из *Дана шестој* Растка Петровића разлаже вишеслојну симболику планине у оквиру просторних одлика пищевог света, напомињући да је планина једна од „актуализација мајчинског архетипа“ у којој се „одигравају животне метаморфозе везане за првобитне космичке силе односно за колектив, за народ“²⁰. И код Куленовића је исти случај, у *Својанки* и у *Шеви*, где је архетипска женска симболика родне планине постављена у средиште. Базични еротски елеменат, утемељујући код Петровића, у поеми *Шева* такође добија истакнуто место. Колона, устанички колектив именован је као „земљини љубавници“, земља је и невеста и родиља и удовица уједно, и опис домовине и борба садржавају снажан еротски набој, јер таква борба није за тријумф него је жртвена обавеза:

О колоно, страсна војско!
Ви земљини љубавници, с њом а без ње,
ви што мјесто у орања – у крв због ње
замочисте младе глежње!

²⁰ Бојан Јовић, *Поетика Растка Петровића*, Институт за књижевност и уметност – Народна књига – Алфа, 2005, Београд, стр. 160.

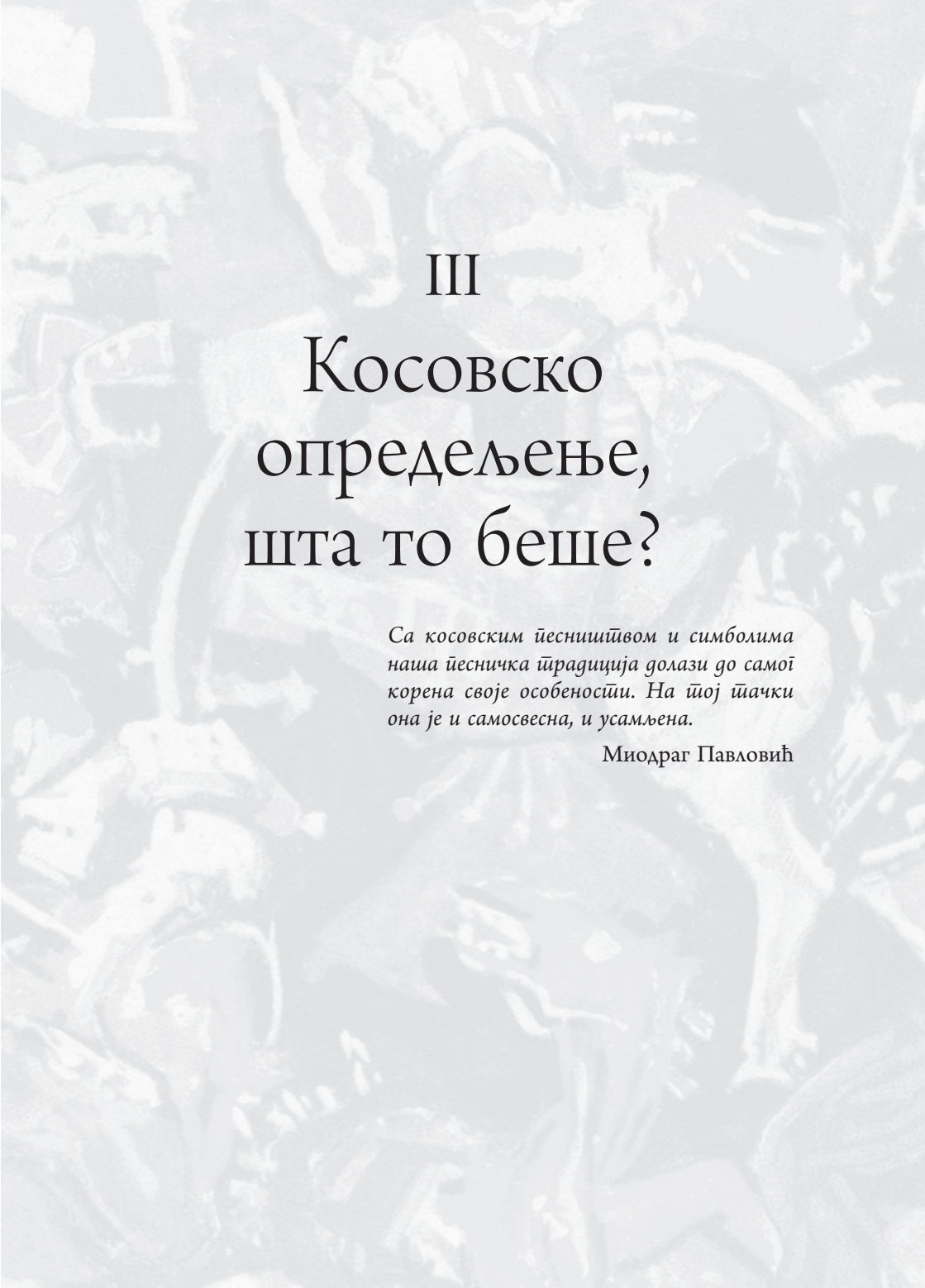
Овог сунца и клијања, с вама без вас,
– удовица умекнула –
земља мрсна, тамна, скрвна,
без тежина ваших прса на лемешу.

Контаминација митског и историјског оличена је у трећем лику материнске тријаде коју Стојанка помиње. То је прамајка Русија, опредмећена у звуку „уке велике“ што се помаља на обзору, с истока: „Овдје снагом доји Стојанка, / буном пита Козара помајка, / вјером храни Русија прамајка.“ Није могао Куленовић, комуниста и партизан, уз то иноверац, да не искористи песнички потенцијал поистовећења Москве с Јерусалимом, одакле надире велика војска свете освете и слободе.

Материнско начело код Куленовића, као и раније код Петровића, узима примат над отачким, епским, јер се модерна песничка сонда спушта у најдоње ступњеве искуства, у себи амбивалентног, противречног, спајајући у себи тајну рођења и мистику смрти. Већ је меродавно указано да с авангардом у српску поезију улази на велика врата лик митске мајке земље, код Милоша Црњанског, Растка Петровића и Момчила Настасијевића²¹. Тај лик се, изазван „крајњим и крајишким“ приликама, обнавља у овим поемама Скендера Куленовића. У таквом тематском окриљу, Новица Петковић уочава прастари мотив „свете свадбе“ (*hieros gamos*) неба и земље, сусрета вертикале и хоризонтале, соларног и хтонског начела. Они „земљини љубавници“ у ослободилачкој колони, чије „орне мушке мишице“ земљу штите од симболичних скакаваца и јазаваца (али је и ору да обезбеде нови род) у поеми *Шева* јасно су соларно озрачени. Колона је „огњен змај“, „љута стрела“, непрестано

²¹ Видети о томе у књигама Новице Петковића *Настасијевићева њесма у настасијању* (БИГЗ, Београд, 1995, стр. 59–66) и *Лирске епифаније Милоша Црњанског* (СКЗ, Београд, 1996, стр. 15–16) и у огледу о поезији Растка Петровића („Пукотина у језику“, у: *На извору живе воде*, Завод за уџбенике, Београд, 2010, стр. 156–157).

праћена животворним сунцем. У завршници *Шеве*, очевидан је рефлекс мотива свете свадбе: „О колоно, прхка дуго сишла земљи, / тешка браздо пошла небу.“ *Горње* и *доње* пошли су једно према другом, симболична дуга земљи, родна земља небу. Нимало случајно, сродном сликом се врхуни *Сйојанка мајка Кнежойољка*, чије су последње звучне речи: „земља ће нам у сунце проциктати.“ Вратимо се почетку, предњој граници текста *Сйојанке мајке Кнежойољке*, првом полустиху: „Сватри сте ми на сиси ћапћала.“ У тој једној, почетној реченици, видљиво је много шта од чинилаца поетичке везе с оном линијом српске авангарде чији су извори изнађени у основама народне културе. На повлашћеном месту поеме је слика најпочетнијег контакта мајке и детета, одмах након догођене „тајне рођења“. Први постнатални додир јесте додир детињих усница са мајчином дојком из које црпе засушну храну. У тој тачки спајају се биологија и митотворство, ту је пракорен матерњег тајанства. Корак даље, након *Растковог црвенила* које дотече из матере, упућује се *Куленовић* – обрћући и песничку перспективу, од синовске ка материнској.



III

КОСОВСКО опредељење, шта то беше?

*Са косовским њесништвом и симболима
наша њесничка ѡтрадиција долази до самој
корена своје особености. На ѡвој ѡтачки
она је и самосвесна, и усамљена.*

Миодраг Павловић

ЗОРАН МИШИЋ: КОНЦЕПТ МОДЕРНЕ ПОЕЗИЈЕ ПОСТАВАНГАРДНОГ ДОБА

Кад је објавио двокњижје есејистичко-критичких текстова *Реч и време I–II* (1963), иза Зорана Мишића била је читава ускомешана књижевна деценија, коју је својим учешћем одлучујуће обележио. Одиста, при помену модернистичког прелома у српској поезији после Другог светског рата имамо најпре на уму барем два песника, Васка Попу и Миодрага Павловића, али је, у активираним асоцијативном пољу, одмах уз њих Мишићево име. Његови су текстови прве легитимације не само поменуте превратничке поезије, него и обновљеног концепта модерности. Као да је на такве објаве критичар управо и чекао, да их препозна и подржи као битну реч свога времена. Клонећи се улоге налогодавца, Мишић, нешто пре појаве *87 њесама* и *Коре*, подвлачи у тексту „Свако нека зна шта хоће“ (1951): „Критичар није пророк, он не може младима измислити нову литературу, ако је сами не напишу.“¹ Дочекавши ускоро своје ауторе и прозирући у срж њихових тежњи, Мишић почиње проблемски да разгранавља теоријску основицу оновремене српске поезије у односу на себе саму, колико и наспрам ширих књижевних кретања.

Мишићу је, према Ђорђевићу Вуковићу, полемика била „начин показивања сопственог становишта у датој књижевноисторијској ситуацији“², али је нешто доцније декларисано повлачење из јавне арене само пренело драматичност и дија-

¹ Зоран Мишић. *Реч и време I. Искушења поезије*, Нолит, Београд, 1963, стр. 10.

² Ђорђевић Вуковић, „Зоран Мишић“, у: *Зоран Мишић 1921–1976*, Нолит, Београд, 1978, стр. 24.

логичност његове критичке самоартикулације у истанчаније сфере разматрања од „примера и повода“ наметнутих с површине књижевног живота. Необимне, а још како смисаоно спрегнуте књиге *Искушење поезије* и *Песничко искуство*, под заједничким насловом *Реч и време*, дају пресек његовог једнодеценијског критичког делања. Иван В. Лалић процењује да се Зоран Мишић „суверено поставља као аутор најзаокруженијег есејистичко-критичарског опуса о поезији створеног у нашој књижевној критици“³. Заокруженост коју Лалић помиње подразумева усредсређеност на избрани круг значајних и актуелних проблема поезије, а остварена је кроз брижљиву композицију реченог двокњижја. Већ тада је Мишић исписао своје најзначајније есеје, што показује и чињеница да му књига изабраних текстова, објављена под насловом *Критика песничког искуства* (1976), увелико понавља базичну композицију дводелне књиге из 1963. године. Изостали су неки од раних написа што су протеклом времена изгубили на значају, а придодато је неколико текстова, насталих у последњој деценији Мишићевог кратког живота, као допуна знаних преокупација.

Пажљиви читалац књига *Реч и време* и *Критика песничког искуства* може установити прегледну еволутивну путању Мишићевог критичког искуства, од почетка педесетих, па до завршних година наредне деценије. Може се, наиме, уочити да је критичар текстове груписао по тематско-проблемском мерилу, али праћењем датовања тако распоређених текстова пратимо поступну разраду Мишићевих критичких поставки. „Зоран Мишић је у распону од десетак година лансирао две теме, значајне у нашем послератном књижевном трајању: тему модерности и тему односа према традицији. Велики, драмати-

³ Иван В. Лалић, „Зоран Мишић: Реч и време“, у: *Зоран Мишић 1921–1976*, стр. 223.

чан и неопходан распон“⁴ – пише Миодраг Павловић о своме књижевном сапутнику, додајући да промене предмета Мишићевог интересовања сведоче „усмерену духовну авантуру“ и „етапе личног развоја“: „Тај развој, ако боље погледамо, скоро да се одвијао по схеми онога што је Јунг називао индивидуационим процесом.“⁵ Нимало случајно Павловић призива теоретичара колективно несвесног, јер се упоришта Мишићевог концепта модерности дотичу Јунгове утицајне мисли. У есеју „Путеви фантастике“ (1962), посежући за појмом *археџија*, Мишић закључује: „Показало се да фантастика не може остати произвољна, без икаквог симболичког значења. А симболи се дају уобличити на стотину разних начина, али се не могу померити из својих архетипских лежишта.“⁶ У наведеном случају, заклоњена насловним сигналом „фантастике“, излаже се друга, за Мишићев концепт модерности претежнија тема, у оквиру једне дугорочне унутармодернистичке расправе коју је водио с надреализмом, што је симболички и свакојако врхунила у Мишићевом „одговору на једно питање Марка Ристића“ „Шта је то косовско опредељење“ (1961). Тада се наново, с јаким поводом и јаком поентом, обрео у полемичком простору. „Психички аутоматизам, најдоследнија примена психоанализе у поезији, дао је мршаве песничке резултате“, читамо у есеју „Путеви фантастике“ нешто пре него што ће аутор поменути „архетипска лежишта“: „Препуштајући поетској слици да сама за себе гради фантастичне светове, савремени песнички ирационализам напуштао је све више домен фантастичног и враћао се у дифузни и безоблични свет првобитног хаоса.“⁷ У разматрању фантастичког чиниоца у савре-

⁴ Миодраг Павловић, „Критичар Зоран Мишић“, у: *Зоран Мишић 1921–1976*, стр. 7.

⁵ *Истио*, стр. 9.

⁶ З. Мишић, *Реч и време II. Песничко искуство*, Нолит, Београд, 1963, стр. 56.

⁷ *Истио*, стр. 55, 56.

меној књижевности, превагу односи критика консеквенци поетике надреалиста, у нас наметане као нормативни оквир модерности услед повлашћеног места тога песничког табора у револуционарној југословенској држави. Кључне ставове начелног спора с надреалистичким поставкама писања Мишић износи у истом есеју и одузима ознаку фантастичног оним текстовима што су неразговетни производ „концептуалне пометње“, износећи притом оштар вредносни суд: „А мутна и пометена свест не може створити велику имагинативну уметност, већ само уметност чулне махнитости или егзистенцијалне тескобе.“⁸

Критичар што је тачно десет година раније опонирао критичарским оптужбама против поезије „бесмисла и несмисла“ сада жестоко оспорава „мутну и пометену свест“, „уметност чулне махнитости“. У томе се свакако препознаје не само иронија позиције у коју је Зоран Мишић допао, него и динамика самог књижевног развика. Кад Мишић појачава диспут са ирационалистичком струјом модерне поезије, он већ има на уму да је, од негдашње конзервативне крајности, клатно добацило на сасвим супротну страну, једнако крајносну и непродуктивну. Будући да му је полемика „начин показивања сопственог становишта у датој књижевноисторијској ситуацији“, тако је, на више места, указивао на модернистичке крајности. Тако, у есеју „Театар и поезија“ (1960), полазећи од Аполинерових ставова, осврт на театарске тенденције заснива на оцени да је сценска уметност изгубила „поетску суштину“ и „функцију колективног медија“ приказујући „ситне страдалнике без мученичког ореола и визије избављења“⁹. С друге стране, Мишић објашњава да је модерна поезија присвојила „колективне симболе који су некада били средство општељудског

⁸ *Реч и време II*, стр. 56.

⁹ *Исто*, стр. 105.

разумевања и интериорисала их, свдећи их на вербални ритуал, на неми егзотични разговор језика са самим собом¹⁰. Помињана „мутна и пометена свест“ и „егзотични разговор језика са самим собом“ два су наспрамна лица модернистичке ауторефлексије и знаци парадоксалног статуса модерне поезије – од неоформљеног и расејаног до густог и непрозирног смисла који се поезијом посредује.

Поводом Мишићевог проницања у сложену ситуацију песничке модерности, враћамо се излагању и самом закључку Мишићевог есеја „Хумор и поезија“ (1959). Хумор је овде разматран као прворазредни фактор модерности, чак до условног поистовећења дефиниције хумора с одређењем модерне поезије. Према Мишићу, хумор је не само начин изражавања него и „један облик интегралног живљења“, односно „поглед на свет, идеологија којој ће се не само поезија већ и свеукупна људска мисао подредити“¹¹. Са разматрања песничких средстава, по Мишићевом обичају, овде се говор о хумору преноси на шири духовни план, у име уверења да поезија дубински корелира с кретањима у култури. Хумор је крајњи изданак индивидуалистичко-рационалистичке побуне против универзалног поретка и крије „дубоку носталгију за духовним оздрављењем, за једним другачијим редом ствари где би нестало његове субверзивне моћи, где би се свет напокон могао озбиљно схватити“¹².

Није, значи, Зоран Мишић најделатнију своју деценију теоријски исцрпео у одбрани и афирмацији двојице придошлих лирских одабраника, нити му је концепт модерности сведен на тумачење поетичких одлика Попе или Павловића, ма колико они били представници новог песничког таласа. Спремност да

¹⁰ *Истио*, стр. 116.

¹¹ *Истио*, стр. 125.

¹² *Истио*, стр. 127.

реагује „у датој књижевноисторијској ситуацији“ учинила је да, у текстовима из 1952. и 1953. године као противна страна, буде оглашена „лирика меког и нежног штимунга“ и „романтичарска реторика“, те му се, у јеку полемичког замаха и поларизације поетика, и Црњански указивао као „једна неоправдано запостављена прошлост, али ипак прошлост“. У тексту „О смислу и бесмислу, о лирици 'меког и нежног штимунга', о једној чежњи и једном заносу на свим језицима света“ (1952) Мишић подсећа на вртешку књижевног живота чији је пратилац, на брзе измене вредносних тежишта и на иронију позиције критичара, нарочито у матици промена: „Прошло је тек две године откако сам, једном приликом, био приморан да на двадесет страна браним жуборење потока, облаке, тополе, галебове и сву осталу фауну и флору [...] од последњих насртаја конзервативно-ждановске идеологије.“¹³ Када упозорава да се „та идеологија здружила са малограђанским конзерватизмом тако темељито да их је немогуће разликовати“, он прибегава полемичкој стратегији изједначавања супротстављених позиција на обезличену и обезвређену другост, а исто ће тако бити у једном од финалних текстова *Криштика њесничкој искусиња* („Време јарости и игара“, 1969) у којем иронично описује атмосферу чији опис одговара ономе што ће се тек назвати постмодерном: „Додајте поп-арту мало патетике, а соц-арту мало хумора, и видећете како ће две велике силе убрзо наћи заједнички језик у уметности [...] Оно што су радили личило је у почетку на скандал: изгледало је да их малограђанин неће хтети.“¹⁴

Попини стихови, „елиптични и синтетични у исти мах“, признаје тада Мишић, губе понешто у „емоционалном интезитету и спонтаности“, али „замерити им недостатак спонта-

¹³ *Реч и време I*, стр. 45.

¹⁴ З. Мишић, *Криштика њесничкој искусиња*, СКЗ, Београд, 1976, стр. 310.

ности [...] то би било исто што и залагати се за *једну* концепцију уметничког стваралаштва која није и једина, и једино пуноправна¹⁵. Макар колико Мишић био горљив у заступању или оспоравању одређених погледа, тешко да би могла опстати оцена да је реч о критичару „једне идеје и кратког даха“, чији су главни ослонци „догматизам вере и искључивост воље“¹⁶. Без обзира што су полемички ерос и постављање контрастних појмовних парова препознатљива средства његовог есејистичког проседеа, Мишић се није утврђивао у неком искључивом концепту модерности, него је сасвим распознатљива линија нијансирања и обликовања обухватнијег и слојевитијег теоријског увида, подупирана песничком праксом. И пре текстова о првим збиркама Попе и Павловића налазимо код Мишића не само отклон од „сентименталне малограђанске лирике“ и романтичарске традиције, већ и разграничење између различних струјања песничког модернизма. Тако, у осврту на збирку Риста Ратковића, прво уочава песников искорак из „лаке мелодиозности“ наше просечне лирике – у говор ужурбан, попут телеграфа и у ритму машина, у „разговорну интонацију, без параде и декора“¹⁷. Признаје „модернизовање поетске фактуре“, што је и сам, на трагу Винаверових међуратних и поратних идеја о „београдском говору“, истицао као новост. Потребну новост, али недовољну за Мишићева мерила, јер се у таквим песмама-репортажама „сажето и упрошћено“ стенографишу „рефлекси живописног паноптикума модерног света, брзи и пролазни“. Критичар дотле упире поглед на другу страну и на друкчије приступе и домете: „На другој су страни они за које је поезија значила дубљу ствар од космополитских бе-

¹⁵ *Реч и време I*, стр. 127.

¹⁶ Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*, том II, Матица српска, Нови Сад, 2008, стр. 500–501.

¹⁷ *Реч и време I*, стр. 70.

декера, духовитих козерија, коктоовских виртуозитета и обе-шењаклука (Елијар, Сен-Џон Перс, Реверди, Растко Петровић). Они су учинили да поезија поврати своје превратничке импulsе и магију откровења, своју дубљу мисаону, моралну и сазнајну функцију, и из данашње перспективе њихов значај указује нам се као несравњиво већи.¹⁸

У наведеној оцени лежи смисаоно језгро књижевне аксиологије Зорана Мишића, према којој је одмеравао учинак песничке савремености, становиште чије су одреднице „преврат“, „откровење“, „мисаона, морална и сазнајна функција“. Још је одређенији на почетку текста о поезији Миодрага Павловића („Сунчева светлост на стубу сећања“, 1953): „У сложеној полифоничној структури савремене поезије два основна гласа могу се разазнати. Један је звук разбијања, сламања, дезинтеграције; други је глас прибирања, сажимања, чежње за хармоничним решењем.“¹⁹ Свакако да први од два поменута гласа, посебно у амбијенту српског поратног модернизма, припада надреалистичкој (идеологизованој) концепцији, а други се управо почео оглашавати новим песничким гласовима. Као и Винавер иза Великог рата – у „Језичким могућностима“, на пример, и не само онде – Мишић је критички фокус усмерио на тврдокорни „рационализам и псеудокласицизам“ једновековне српске песничке традиције (у предговору *Антилојији српске поезије*, 1956), али је убрзо на ред дошло преиспитивање радикалног ирационализма, не пренебрегавајући ирационалне изворе поезије уопште.

Зато се Мишићу, пре одабраних песничких савременика, као парадигматична појава међуратног модернизма указивао Растко Петровић, оличење стваралачког пута који, макар донекле, синхронизује овдашње и глобалне песничке налоге,

¹⁸ Исто, стр. 70–71.

¹⁹ Исто, стр. 137.

мири слојеве наслеђа и слојеве савремености, спаја их у „један велики људски интеграл“ – подсетимо се карактеристичне Мишићеве синтагме. На почетку есеја о Петровићу, овај критичар и поставља реторско питање о природи песничког чина (на које је иницијално морао реаговати Марко Ристић, као бранилац дисперзивне надреалистичке доктрине, у тексту „Зависи и не зависи“, који је узроковао текст „Шта је то косовско опредељење“): „Да ли је поезија једна надарена импулсивна, ирационална делатност, која превазилази литературу и придружује се другим спонтаним животним манифестацијама? Или је она свесно извојевана власт над сировом и аморфном материјом, победа стваралачке мисли над слепим нагоном, суштине над појавама и структуре над хаосом?“²⁰ Један или други одговор на Мишићеве питање значио би опредељење за један од смерова модерне песничке авантуре, за глас *дезинијерације* или глас *синијезе*. Суд о Растку Петровићу сугерише за који одговор Мишић оптира: „Један од ретких наших песника који по повратку из Париза нису били изгубили чуло за националне традиције, он је, већ у првим својим песмама, приповеткама и чланцима, био на најбољем путу да оствари синтезу коју нико није био остварио, да измири крајности које се још ни данас не могу измирити: да приближи Исток и Запад у нама и повеже нашу прошлост са садашњицом.“²¹

С друге стране, Ристићев вредносни поредак сасвим је обротно постављен, тако да одлике које Мишић високо вреднује аутор есеја „Три мртва песника“ доводи у крајње негативан идеолошки и књижевни контекст (јер их не раздваја): „Превидети размак који дели Растка Петровића 'проклетог песника' од Р. Петровића чиновника краљевске амбасаде у Вашингтону, то значи бркати истину и лаж, Сопоћане и Тополу, Душана

²⁰ *Реч и време II*, стр. 154.

²¹ *Истио*, стр. 165.

Васиљева и Милутина Бојића, открочење Растка Петровића и тамјан Момчила Настасијевића.²² Полемички дијалог с надреалистичким искључивостима у одређивању докле сеже домен поезије, Мишић води још од суздржаног осврта на Ристићеву *Књижевну ѿолиѿику* (1952), али нема истакнутог текста у којем међусобно неслагање није дотакнуто. У есеју о Растку Петровићу изазов опонентима био је двострук: Мишић директно оспорава надреалисте на примеру песника њима у основи блиског, признатог претече, али и човека кога су јавно посвајали као пријатеља, с неким помало бизарним патерналистичким тоном. У таквом ставу према Растку предњачи Марко Ристић. У тексту „Три мртва песника“ обилно наводи приватна писма, уз накнадне надмоћне (слободно можемо рећи!) егоманске коментаре о несрећном и збуњеном пријатељу, на чије вапијуће дуго писмо из Америке четири године пред смрт, по своме доста хладном признању, одбија да одговори. У светлу тога сазнања можемо боље разумети и алузивни смисао Мишићеве, свакако провокативне, реченице: „Растково осећање историјског континуитета и приврженост традицијама нису могли да одушеве његове пријатеље из надреалистичких редова, поготово од тренутка када је пошао путем друштвеног и политичког компромиса.“²³ Анационалност и антикултурна оријентација надреалиста, за Мишића се, у тексту о Растку, испоставља као једна страна укупног књижевног проблема, наспрам друге, опозитне крајности, коју је, према приликама и личним уверењима, оспоравао и са идеолошким засенчењем: „Кључеви наших историјских и културних вредности били су у рукама конзервативне интелигенције“²⁴, која је већ деценијама

²² Марко Ристић, „Зависи и не зависи“, у: НИН, год. XI, бр. 568, 26. 11. 1961, стр. 9.

²³ *Реч и време II*, стр. 154.

²⁴ Пет година раније, у чланку „За јединствени југословенски критеријум“ (1956) Мишић заступа слично формулисано мишљење: „Ослободити се

била овлашћена да их тумачи у духу грађанског позитивизма, професорског ситничарства и мрачњачког шовинизма. Наша надреалистичка авангарда била је, опет, махом савршено равнодушна за све што није било записано у француским модернистичким прокламацијама, и никада није помишљала да би требало поћи, као Растко, Црњански или Момчило Настасијевић, за нашим националним, духовним и језичким особеностима.²⁵ Поред Растка, како видимо, у први план међуратног модернистичког тока смешта и два песника чија је „политичка коректност“ била начелно спорна, што је био и отворени и прећутни разлог за њихово послератно стратешко потискивање. Тројица међуратних лирских корифеја деле важну поетичку одлику. То је, понављамо Мишићеве речи, стваралачко окретање „нашим националним, духовним и језичким особеностима“, а не њихово пуко подражавање или пак одсечно напуштање.

Мишић је, као што знамо, учачавао дихотомије у књижевном и културном току, али је расцепе настојао продуктивно превадавати. У томе је било његово динамично опредељење, означено привилегованим појмом синтезе, помирења супротности. Почетком педесетих, пишући о збирци Бранка В. Радичевића („Једна књига лирских минијатура“, 1952), Мишић се залаже за проширење тематских и смисаоних лимита тадашње лирике, напомињући „да није све добро и тихо, домаће, скрушено и једноставно, да има окол нас и пространијих видика од старих сокака“²⁶. Опет, наредне године, кад пише текстове

заблуде да је конзервативна литература једини пуноправни наследник наших великих културних традиција. Многа савремена поетска и ликовна остварења јасно су нам показала да се неисцрпно благо нашег фолклора, које је доскора било скоро искључиво плен примитивистичког подражавања, може стваралачки применити и присвојити за модерну уметност“ (*Реч и време I*, стр. 213).

²⁵ *Реч и време II*, стр. 167.

²⁶ *Истио*, стр. 17.

о Попи и Павловићу, објављује и чланак о Бранку Радичевићу, о „блиставом почетку наше уметничке лирике“, поводом сто­годишњице песникове смрти („Бранко и ми“, 1953), на родо­начелничком примеру песника „Ђачког растанка“ Мишић учи­тава савремени наук да треба „сламати старе окви­ре и дотрајале обрасце“ и „са његовом младалачком упорношћу кр­чити нове путеве“, уводећи нијансу што ће му постати крунско становиште: „али на своме рођеном тлу, не нарамљујући уз туђе кораке, не тражећи себи духовне хране из туђих руку“²⁷. За Мишићеву мисао не може бити контрадиције када, скоро у исто време, сугерише отварање „пространијих видика од ста­рих сокака“, с једне, и афирмише значај „рођеног тла“ у таквом подухвату, с друге стране. Мишић пригодни текст о Бранку не увршћује у завештајну *Кришћку њесничкој искуствива*, свакако не због превазиђености изнетих идеја, него стога што их је упот­пунио у тексту „Три млада песника“ (1968), о модерним наста­вљачима „стражиловске линије“ – Црњанском, Растку Петро­вићу и Дединцу. У том тексту коригује своје, на почетку заострене судове о нашој „мелодиозној“ лирској традицији, уз дискретну полемику (сигнализовану насловом) с текстом „Три мртва песника“, у којем Марко Ристић идеолошки покопава бивше пријатеље, живог Црњанског и упокојеног Растка. У закључку текста Мишић бележи: „Три млада песника, Црњан­ски, Растко Петровић, Дединац, нису имали да захвале за своју песничку младост сиромаштву духа. Били су, сва троји­ца, песници светскога кова, духом уздигнути и интелектуално васпитани, окренути свету и светској култури; зато су и знали да оцене вредности наше властите културе. Ако су од културе каткада и бежали, то је зато што су је добро познавали. Били су природни, али нису били натурзенгери.“²⁸ Другим речима,

²⁷ *Истио*, стр. 103.

²⁸ *Кришћка њесничкој искуствива*, стр. 263.

извесни стереотип о Мишићу као промотеру тек једне поетичке линије, или „књижевне котерије“ (П. Палавестра), просто не одговара ономе што можемо јасно, на довољно места, прочитати у Мишићевом критичко-есејистичком делу.

Тема традиције није развојена од теме модерности, већ је чак одређујући сегмент Мишићевог разматрања поезије, наспрам антитрадиционализма надреалиста. Мишић је постепено утврђивао опсег значења појма и природу модерног песничког односа према традицији, за разлику од свагдашњег „скоројевићког традиционализма“. „Ослобођен стега традиционализма, уметник није кренуо у прошлост и у далеке, туђе крајеве као на покајничко ходочашће, већ да би нашао нову потврду свог индивидуализма, стваралачке слободе, неприкосновености свог афективног живота“²⁹, објашњава у есеју „У изгнанству где се песник обрео“ (1960), што је сасвим у близини савремених херменеутичких погледа, схватању поезије као ослушкивања првобитног говора света (М. Хајдегер), или традиције као неизоставног дела нашег саморазумевања (П. Рикер). Тиме се критичар поратног српског песничког модернизма, као и поезија коју је пратио, распознаје у ширем духовном контексту епохе чији су били учесници. (Мада је био декларисани побуњеник против разних испољавања позитивизма, Мишић, у есеју о Исидори Секулић не пропушта да прибави и природнонаучну потврду за реафирмацију улоге наслеђа: „То осећање континуитета, временско-просторног релативизма и свеопште 'саобразности', које су нам физичари и антрополози тако јасно образложили, у литератури се тек одскора коначно утврдило.“³⁰)

Јован Делић је, својевремено, Мишићев „разговор са традицијом што траје“, сажео у следећи, синтетички опис појма,

²⁹ *Реч и време II*, стр. 138.

³⁰ *Истио*, стр. 143.

подударан опису колективно несвесног: „Традиција није само пјесничко и филозофско, већ и митско и психичко наслеђе. Традиција је преко мита и преко снова продрла у наш психички свијет.“³¹ Све одреднице које Делић помиње Мишић је разлагао у својим шире и уже тематски заснованим есејима. Линија разлаза између надреализма и модернизма који је Мишић подстицао, била је у томе што је индивидуалном искуству претпостављао дубље, колективно искуство. „Бити различит од других значило је све више бити неприступачан другима“, говори у есеју „Песничко и митско искуство“ (1967): „Тражећи себе, песник је био на путу да изгуби способност споразумевања са људима.“³² Померање од Фројда ка Јунгу, од надреалиста ка поставангардној синтези, непосредно је исказано у наведеном позном тексту: „Из развалина су се помањале митске праслике света, које и данас разазнајемо на својим уметничким творевинама [...] Открио их је, коначно, и у сновима, када се осведочио да у њима нису сублимисане само телесне жудње, већ и памћење човечанства.“³³

Већ у првом значајном тексту Мишићеве одбране модерног концепта поезије, „О смислу и бесмислу...“, поводом примедаба на „нескладне и дисонантне склопове“ нове поезије, скреће пажњу да „то више није само тековина ове или оне пјесничке школе и поетско-идеолошка одора ових или оних слојева друштва, већ је то један модерни, заправо већ поодавно устаљени говор поезије, за који су се борили и Бодлер, и Нервал, и Новалис, и Мајаковски, и Елиот, песници и с једне и с друге стране барикаде, и који је данас, као некада Дантеов или Расинов језик, доиста један на свим језицима“.³⁴ У истом тек-

³¹ Јован Делић, „Разговор са традицијом што траје“, у: *Књижевна реч*, год. VI, бр. 76, 10. 4. 1977, стр. 11.

³² *Кришишка њесничкој искуства*, стр. 209.

³³ *Исто*, стр. 209–210.

³⁴ *Реч и време I*, стр. 34.

сту Мишић подупире своје становиште речима Андре Малроа које издвојено цитира: „Геније прошлости – не ове или оне школе, већ *целе* прошлости! – није ушао у нашу културу против модерне уметности; он је ушао заједно с њом, и једним истим замахом.“³⁵ На више места у тексту „О смислу и бесмислу...“ варира мисао „о јединствености уметничке мисли кроз све векове“ (поникло „у једном разједињеном свету“), или о томе „да је на свим језицима света једно чекам и једно тражим и један смисао у уметностима“, мисао сасвим сродну надаљећем структуралистичком теоријском сазвучју, пре свега у трагању за универзалним структурама људског ума путем упоредног истраживања уметничких дела (Нортроп Фрај), или блиску визији Ролана Барта о „великом митском писму“, којим „човечанство испитује своја значења, то јест, своје жеље“.

Како је текла динамика развоја Мишићеве критичке мисли, тема традиције односила је све више простора, тако да одељак „Поезија и традиција“, сачињен од више изврских есеја, одреда објављених око шездесете године, заузима привилеговано, епилошко место другог тома књиге *Реч и време*. Ипак, у средишту његовог занимања за актуелне проблеме наслеђа било је питање односа српске поезије према националним традицијским изворима. Ту је подтему, као нарочито трауматичну, провлачио и подвлачио у текстовима током кључног десетлећа своје критичке активности, да би најдраматичније и најекспресивније био изнесен у тексту „Шта је то косовско опредељење“, где је општи тон излагања – иначе код Мишића обележен патосом – посебно подигнут: „Али, треба ли се уопште чудити том нашем чуђењу, када знамо колико се неспоразума нагомилало око наших традиција? Нас је прошлост проклела двоструком клетвом: удаљила се од нас, а није нам дала да из ње изађемо, лишила нас је свога богатства, а оставила нам

³⁵ *Истио*, стр. 48.

своју тугу и немаштину. Тако је прошлост постала и остала наша чежња и наш стид; чежња за заборављеном колевком и стид због наше заосталости, ругобе и незнања.³⁶ Ако је већи део претходне деценије трајала спорадична расправа нижег интензитета између две концепције модернизма у српској књижевности – а то се може лепо пратити у бројним Мишићевим изјашњавањима о надреализму – онда је овакав његов фронтални судар с Марком Ристићем (чији је повод неслагање око обострано цењеног Растка Петровића) био прилика за сажимање разрађене програмске платформе поетике *синџезе* наспрам поетике *дезинџирације*, полазишта поставгардног тока српске поезије, чији су резултати убедљиво посведочени код Попе, Павловића, Миљковића, а на трагу Црњанског, Растка и Настасијевића. Реч је, наиме, о стваралачком превладавању старе дихотомије између националне и европске културне доминанте, присутне и на почецима модерне српске поезије, на саставу између деветнаестог и двадесетог века – само што је позиција једног и другог пола сада, и под упливом тоталитарне идеологије, била измењена на штету националног чиниоца. Једна од Мишићевих смисаоно истакнутих реченица једнако упозоравајуће одјекује у миљеу културне политике пола века после: „Ако се данас присећамо косовског опредељења, то је зато што смо, у својој превеликој журби да се приближимо европској култури, заборавили да и наша традиција чини део те културе. Отварајући се модерном свету, као да смо заборавили на себе.“³⁷ Упориште за овакво гледиште, у тадашњој политичкој акустици дисонантно, Мишић налази у ширем културном окружењу, посредно показујући инерцију и површност својих опонената: „Научени да одбацују традицију у име савреме-

³⁶ *Реч и време II*, стр. 170–171.

³⁷ *Исто*, стр. 175.

ности, многи не опажају да је антитрадицијски став свуда у свету престао да буде савремен.“³⁸

Поменули смо да још у слову о стогодишњици Бранка Радичевића (1953) Мишић говори о кретању напред „не нарамљујући уз туђе кораке, не тражећи себи духовне хране из туђих руку“. У дискусији поводом десетог броја модернистичког *Дела* наглашава да „без дубљег поимања чињеница свога властитог духовног живота и своје националне културе не може се понирати у непознато“³⁹, заговара потребу за активирањем националних митова и симбола, при томе помињући ишчилели мит о кнезу Лазару, Беле-кулу, али и Сутјеску. Исто понавља и развија у тексту којим је требало нашу поезију представити француским читаоцима, с присутним ламентом на „зао удес малих литература“: „Тешко се пробијају до универзалности; њихови садржаји, њихови митови, ма колико да су узбудљиви, остају локални, јер су непознати и непризнати. А ипак, уверен сам да митови као што је онај о Косову, Беле-кули или Сутјесци могу да стану у ред најуниверзалнијих општепризнатих симбола.“⁴⁰ Свест да се обраћа читаоцима изван српске и заједничке југословенске културе узрокује и за степен одмакнутији поглед критичара при сагледавању националног песничког развитака: „Очевидно је да приврженост фолклорним, локалним и другим живописним језичким или музичким елементима постаје све погипељнија. Али тежња за апстрактним, коју све више запажамо у модерној поезији, не прети ли да је одведе претераном ’интернационализовању’, отклањању сваког националног обележја, како у садржајном, тако и у језичком погледу? Једна поезија која хоће да буде заиста универзална не сме никада да заборави своје националне

³⁸ *Истио*, стр. 179.

³⁹ *Реч и време I*, стр. 195.

⁴⁰ *Истио*, стр. 170–171.

корене.⁴¹ Питање корелације апстрактног и конкретног у поезији, локалног и свакодневног колорита, лексичког и мелодијског, заокупља Мишића још зарана. Али, ни онда не даје безусловну предност урбаном у односу на непревладани фолклорни тон, нити прозаизмима наспрам поетизама, очекујући од нове поезије „дубља сазнања о животу“, а не само „модернизацију поетске фактуре“. У есеју „Језик и поезија“ (1955) уочава неповољне стране новог песничког језика, којем је сам склон: „Тај заједнички поетски језик, плод многоструке повезаности савременог света, његове нове митологије, градске амбијентације, апстрактног изражавања и многих других чинилаца, свакако је драгоцену аквизицију модерне поезије, али је и њена стална латентна опасност. Она га стиче по скупу цену одрицања од многих својих националних језичних особености.“⁴² И на овоме, основном питању развитка модерне српске поезије, тежи мирењу различитих усмерења што се, у једном књижевноисторијском часу, могу и сучелити као конфликтна, као што је био случај почетком педесетих, када је овај борбени критичар одбацивао „грађанске традиције, младе и зелене“ да би изнашао „најдубља предачка врела“:

Основни је циљ наших савремених песника, и њихова највећа брига, да дођу до песничког језика националног и универзалног у исти мах, који ће моћи да изрази сензибилност савременог човека и дух наше епохе, остајући при том на своме сопственом тлу, у присном дотицају са живим снагама земље; који ће исто тако – а та се тежња повезује са претходном – да се користи богатим и плодотворним изворима народног говора, његовим ритмовима, интонацијом, мелодијом и лексичком грађом, не падајући при том у ропско и плитко подражавање фолклорним обртима.⁴³

⁴¹ *Истио*, стр. 176.

⁴² *Реч и време II*, стр. 69–70.

⁴³ *Истио*, стр. 70.

Оцењујући да се надреализам није остварио у језику, Мишић опет успоставља разлику између површинског и дубинског приступа, између откривања „најдубљих извора ирационалног“ у језику и просте „игре речи“. Високу оцену остварености додељује Дединцу, поводом чије *Јавне ишцице* бележи у својој *Анџолоџији српске њезије* (1956): „Ретко који надрелистички текст да је тако изворно наш: и језиком, и симболиком, и мелодијом.“⁴⁴ Уопште узев, есеји „Језик и поезија“ и „Шта је то косовско опредељење“ можда понајвише садрже одлике неформалног програма вероватно најпродуктивнијег тока послератне српске поезије – премда слично можемо утврдити и за читаву, заокружену целину есејистичко-критичког двокњижја *Реч и време*. Ова књига јесте, у довољној мери, и склопљена да буде програмског карактера.

У есејима писаним током педесетих и почетком шездесетих, Зоран Мишић је стојере националне књижевне прошлости ишчитавао из угла савремених песничких стремљења и изазова. Бранка Радичевића је означио као „залогу спонтаности“ српске лирике, а одређење спонтаности било је високо вредновано у поетичким захтевима, рецимо, надрелиста. Песнику чији је рефренски стих „Међу јавом и мед сном“ преузео као своју лозинку – и у наслову једног есеја и у називу чувене Нолитове едиције чији је био уредник – наменио је још важнију улогу у подухвату личне реконструкције традицијског пантеона: „Од народног певача Лаза се разликује по томе што је етичком императиву претпоставио естетички, и то је био благотворан подухват, који је, у суштини, ишао за тим да наш херојски епос, да наша народна митологија, у којима је романтизам видео само патетику и жар историјских обрачуна и локално-практичних референција, добију што више од универ-

⁴⁴ Наведено према: З. Мишић, *Анџолоџија српске њезије*, Нолит, Београд, 1983, стр. 208.

залног значења, да нађу своје место у духовној заједници света.⁴⁵ Костић се, опет, дубље ослања на Његоша, чији активистички принцип Мишић неизбежно препознаје и прихвата у лику своје друге, често понављане лозинке, за овог критичара важеће и унутар и изван песничког текста: „Од Његоша и народне поезије преузео је Лаза Костић етички принцип: нека буде што бити не може, дајући му ново естетичко и филозофско значење у оном покушају формулисања једне дијалектичке синтезе.“⁴⁶ Пишући о Исидори Секулић, суд о њеној књижевној врлини износи у формулацији којом обнавља сопствени програмски налог себи и другима: „Исидора Секулић умела је да говори оба језика, и наш и универзални, а да то буде један исти глас“ – да би наставио коришћењем „дихотомијске схеме“ што надвладава нелако спојиве концепте:

Она је била једини традиционалист коме су најмлађе генерације веровале и једини модерни есејист који није раскинуо са традицијом. Може бити да се тако што у другим литературама, старијим од наше, само по себи разуме. Велики је то подвиг овде, где се време ужурбало и не трпи застанке, где старине немају благотворну патину векова, јер смо их немилице рушили, где традиције тако често чувају примитивци, а новине доносе ветропири.⁴⁷

Завршни нагласци у Мишићевој модерној артикулацији косовског опредељења, с поетском сугестивношћу, представљају суму његовог разумевања српске традиције, чији говор сједињује глас „наш и универзални“ и сведочи „велики људски интеграл“, „митско писмо“ или „велики код“, у којем се сви и свуда могу препознати, а противречја надићи:

Косовско опредељење је највиши етички принцип који је, уручен нам од Грка, постао наше историјско искуство. Али, у њему је сажето исказан и онај древни закон укидања супротности који се

⁴⁵ *Реч и време II*, стр. 49–50.

⁴⁶ *Исто*, стр. 51.

⁴⁷ *Исто*, стр. 145.

од Хераклита до данас објављује свету. Небеско царство коме се кнез Лазар приволео, то је она врховна тачка духа на којој се, према Бретону, разрешују све противречности, где, писао је Лаза Костић, нестају оне несразмерне разлике температуре у васељени и венчавају се сан и јава, где је Дис угледао оне очи изван сваког зла, а Растко Петровић свог Великог друга.⁴⁸

Када прочитамо овако смисаоно сабијено финале једног есеја – а код Мишића је такав начин правило а не изузетак – помислимо да га је могао написати, нпр. Миодраг Павловић или неко други од врских песника културе. Тако Павловић у своме портрету пријатеља Мишића и карактерише: „Мишић је био ближи уметнику него теоретичару, још ближи оном, данас ретком, типу мислиоца који мисли интегрално, логиком и сензибилитетом, маштом и зебњом, чежњом и одушевљењем.“⁴⁹ Новица Петковић такође говори о изразитим песничким особинама Мишићевих есеја: „Та се синтетичност Мишићевих текстова може да пореди са песничким, не са критичко-теоријским саставима. Кратак Мишићев есеј и поседује високу меру изворнога књижевног, поетско-језичкога обликовања.“⁵⁰ Да ли да овде говоримо о мањкавости, недопустивом мешању одељених жанрова, или овакав пример можемо повезати с општијим појавама у модерној критици? Довољно је, чини се, подсетити на речи Ролана Барта који запажа једно значајно преуређивање простора књижевности од Малармеа наовамо, при чему се мењају „преплићу и изједначују две функције писања – песничка и критичка“⁵¹. И писац и критичар се, наставља Барт, налази „у

⁴⁸ *Исјо*, стр. 174–175.

⁴⁹ М. Павловић, *Наведени њекси*, стр. 6.

⁵⁰ Новица Петковић, „Мишићев прилог развиту српске поезије“, у: *Зоран Мишић 1921–1976*, стр. 190–191.

⁵¹ Ролан Барт, *Књижевност, митологија, семиологија*, Нолит, Београд, 1979, стр. 193.

истом тешком положају у односу на исти предмет – језик⁵². Вишестрани проблем језика српске књижевности после Другог светског рата, али и у самом теоријском одређењу модерности, као што знамо, одиста је био једна од првих Мишићевих преокупација, тако да је речено преплитање двају функција писања и са те стране објашњива. Јован Христић, и сам практичар обе функције писања, у студији *Облици модерне књижевности*, даје виђење које такође прецизније ситуира Мишићев критичко-есејистички стил у оквирима обухватнијих књижевних промена, померања жанровских граница: „Критика престаје да буде периферна, успутна, изведена или секундарна активност која стоји по страни од уметности и чији је однос према уметности посредан, не сувише чврст и најчешће сасвим случајан. Могло би се рећи како је она вероватно највиши израз наше данашње идеје о уметности, основни тип стваралачке активности нашег времена.“⁵³ Напокон, и сам Мишић, у своме доцнијем тексту „Песничко и критичарско искуство“ (1965) поставља као тежњу „коначно зближење песничког и критичарског искуства“⁵⁴ када је на врхунцу био пројекат заснивања књижевнонаучног метајезика одељеног од језика књижевности.

Поред патоса афирмације, критичко-есејистички говор Зорана Мишића обележен је и посве опозитним тоном, иронијом што прелази у пародијски однос, када су предмет бављења остварења према којим нема склоности, на шта је већ Радивоје Микић указао⁵⁵. Ролан Барт, у цитираном тексту „Критика и истина“, критици свесрдно препоручује иронију: „Можда је она једини озбиљни говор који јој стоји на распо-

⁵² *Истио*, стр. 194.

⁵³ Јован Христић, *Облици модерне књижевности*, Нолит, Београд, 1968, стр. 145.

⁵⁴ *Критичка песничког искуства*, стр. 202.

⁵⁵ Радивоје Микић, „Критичар Зоран Мишић (1921–1976)“, у: *Књижевна критика*, год. VIII, бр. 1, стр. 126.

лагању, све док статус науке и језика није јасно утврђен.⁵⁶ Како било, иронијским дискурсом су исписани почетни текст збирке *Реч и време* („Свако нека зна шта хоће“, 1951), бројне деонице свих других текстова, као и неки од завршних текстова сумирајуће *Критичке јесничкој искусиња*, рецимо „На вест о смрти човековој“ (1969) и „Време јарости и игара“. У првом поменутом тексту, писаном пред велики песнички преокрет, Мишић алузивно дозива Винаверове „пантологијске“ стихове у критици безличне и неодважне поратне књижевне савремености. Дотле, поменути текстови с краја шездесетих година реферишу, такође са густом мрежом алузија и реминисценција (с данашње тачке довољно разазнатљивих) о глобалним кретањима уметности и људске мисли, што разарају, растачу модерну, динамичну визију духовног јединства и интегративности за коју се Мишић залагао у критичкој пракси.

Текст „На вест о смрти човековој“ обликован је као интелектуална парабола, чији је сиже смештен у имагинарни Хуманополис. Поступак алегоризације, наговештен у тексту „У изгнанству где се песник обрео“ (1960), који је остао у границама есеја, овде је примењен да сликовито резимира путању Мишићевог критичарског „индивидуационог процеса“. Суморну визију скорог распада хуманистичких вредности у раздобљу „велике неодређености“, завршну реч судара између преобученог ниҳилизма и заштитничке традиције, Мишић није могао да не поентира живом трагичком сликом „косовског опредељења“, како га је сам растумачио. Јер, на крај универзалне параболое о смрти „човека и богочовека“ поставља слику обликовану националним песничким предањем. Лик песника, теретно запитан пред општом деструкцијом – читамо с краја текста „На вест о смрти човековој“ – у околностима предоченог безнађа доведен је на полагање последњег испита, у којем се има определити:

⁵⁶ Р. Барт, *Наведено дело*, стр. 179.

„Понекад, кажу, отвара књигу која сама проговара: 'Коме ћеш се приволети царству? / Или волиш царству небескоме? / Или волиш царству царству земаљскоме?' али једва разуме смисао тих речи. Где су сада царства која су му се некада нудила? Где су његове плетисанке, где је оно танко плетиво које је плео између сна и јаве, неба и земље, нестварног и стварног, тишине и речи, мисли и чина, богова и људи? Зар да довед лута по том пустом, вечитом пољу Косову и призива њихове сени.“⁵⁷

Поред Попиног „Косова поља“ („Поље као ниједно / Над њим небо / Под њим небо“), или Миљковићевог „Слуге Милутина“ („Госпо моја, бије / Свако у свом мраку изгубљене битке“) – и не само њих – равноправно стоји и Мишићево „вечито поље Косово“, свеважећа представа људског егзистенцијалног попришта (уједно губитног и добитног) оличена централним топосом националне песничке традиције. Ту је представу Мишић изградио у садејству обе стране свог писања, критичке и криптопесничке, сасвим у духу Бартових речи што их остављамо за крај: „Критика је само један тренутак историје у који улазимо и која нас води јединству – истини писања.“⁵⁸ Мишић је сведочио свест о тренутку историје чији је актер, умно и срчано служећи идеји људског духовног јединства и заокруженој истини писања, потврђиваној и оснаживаној у врхунским дOMETИМА српске поезије двадесетог века.

⁵⁷ Кришићка *Песничкој искуства*, стр. 304.

⁵⁸ Р. Барт, *Наведено дело*, стр. 214.

ОСКАР ДАВИЧО: У ПОЛЕМИЧКОМ КОНТЕКСТУ МОДЕРНИЗМА ПЕДЕСЕТИХ

Питање слободе стваралачког избора, у подразумевано ограниченим оквирима, било је прва и неизбежна тема након строгог диктата првих поратних година, када је чишћен терен и од књижевне реакције. Или, по речима Радована Зоговића из 1946. године: „Књижевни живот очишћен је од људи који су издали и књижевност и отаџбину.“¹ Наравно да није само књижевни живот, него је и историја књижевности морала бити очишћена од „политички некоректних“ предратних аутора. У тексту „Нека критичари проговоре и о литератури“ (1951), насталом као реакција на осиромашену слику међуратне књижевности коју је дао (правоверни) Велибор Глигорић, Зоран Мишић опомиње да се „не цепају тако лако странице из историје наше литературе“ и наставља: „Наша литература између два рата, то су управо они писци који су престали да говоре језиком Милутина Бојића, и на томе послу откривања нових путева и нових изражајних могућности сви су понешто допринели, и напредни писци и представници грађанске литературе.“²

Кад говоримо о педесетим годинама двадесетог века у српској поезији, редовно означавамо тај временски одељак као преломан за њен даљи развој. Постепено смањење притиска револуционарне културне политике и легитимизација модер-

¹ Радован Зоговић, „О нашој књижевности, њеном положају и њеним задацима данас“, наведено према: *Савремена поезија*. Српска књижевност у књижевној критици, Нолит, Београд, 1973, стр. 19.

² Зоран Мишић, *Реч и време I. Искушења поезије*, Нолит, Београд, 1963, стр. 17.

ног искуства значили су тек почетни услов за даље развојне искораке. Неопходно је било, у том часу, извести двоструко ослобађање, а обе су неслободе биле у вези са системским, идеолошким лимитима друге југословенске државе. Обавезујући налози инжењера социјалистичког реализма били су практично неодрживи, али је требало надвладати и сужен, једнако идеологизован, октроисани лик модерности, што су га заступали политички повлашћени надреалисти. Тадашње је прилике Предраг Палавестра окарактерисао следећим речима: „Иако нису лишени одређених заслуга за ослобађање духа и сензибилитета послератне књижевности, а такође ни знатног утицаја на многе млађе песнике, надреалисти су своје деловање заснивали на једном парадоксу, који је условио да њихова акција, упркос звучним прогласима и вештој тактици, буде и остане значајнија у књижевним приликама и књижевној политици него у самој књижевности“³, додајући оцену да су надреалисти својој „ароганцији и нихилистичкој искључивости“ могли дати „одређенији идеолошки смисао“⁴. У том смеру, на пример, Оскар Давичо у есеју *Поезија и ошйори* деконструира значење *реализма* као главног појма послератне нормативне поетике, тако што здружује утопијске дискурсе социјалних и уметничких револуционара, све упућујући на будуће реалности, које ће настати као исход песничког и општег прогреса: „Немогуће је јерес у односу на постојеће, јерес је прогрес [...] Поезија је слика немогућег у односу на живу прошлост, јерес у односу на њу, прогрес што најављује сутрашњице које још не руде ненавиклим очима.“⁵

Термини *реализам* и *сйварносй* били су поштапалице у књижевним расправама тога раздобља. Тако је у написима

³ Предраг Палавестра, *Послерайна срйска књижевносй 1945–1970*, Просвета, Београд, 1972, стр. 130.

⁴ *Исйо*, стр. 152.

⁵ Оскар Давичо, *Поезија и ошйори*, Ново поколење, Београд, 1952, стр. 25.

промотивног наступа краткотрајне неосимболистичке групе, у темату објављеном 1957. у часопису *Млада култура*. Поред Миљковићевог концизног описа песничког симбола што инкарнира и кондензује стварност, у збиру уопштених декларација унеколико је одређенији критичар Драган М. Јеремић када образлаже тежње нове групе песника, најпре најистакнутијег међу њима: „Зато је један од циљева неосимболизма анализа низа модернистичких схватања и проналажење [...] испод дебљег или тањег слоја мистификације, језгра праве уметничке новине, као и откривање места ове новине у једној обогаћеној реалистичкој синтези.“⁶ Ако застанемо код секвенце „дебљи или тањи слој мистификације“ разумемо да ово није узгредна квалификација, него садржи нереализовани, али изгледан полемички потенцијал. Лако ћемо погодити на коју је страну упућена примедба о „мистификацији“, кад знамо да су негдашњи надреалисти држали тапије „правоверног“ модернизма. А с њима није било упутно улазити у отворени сукоб и стога што су доскора сви модернисти стајали на истој страни књижевног фронта, наспрам заступника идеолошки пројектованог *реализма*, а то је био појам према којем се морало одредити. Тако, у другом тексту неосимболистичке кампање, пређашњу синтагму „реалистичка синтеза“ Јеремић замењује алтернативним појмом „интегрални реализам“, напомињући да „аналитичке вредности модернизма“ треба да буду укључене „у једну велику, свеобухватну уметничку синтезу“. У наставку долазимо до смисаоног средишта Јеремићевог залагања. „То је пут да два несрећно развојена уметничка тока нађу једну исту усмереност“, закључује опрезно критичар заступник младих песника: „Та развојеност је привремена, јер историја увек успоставља континуитет и између највећих супротности,

⁶ Драган М. Јеремић, „Неосимболизам хоће да изрази симболе нашега времена“ (Реч је о неосимболизму), у: *Млада култура*, бр. 52, 1957, стр. 6.

те и ову раздвојеност писци морају да преброде пре или после.⁷ *Контиинуиџеџ* је тежишна реч тежишне реченице Јеремићевог протрадицијског становишта што је, полуотворено, изречено у акустици „надреалистичке ароганције и нихилистичке искључивости“.

Одрешитији став о суштинском разлазу између две модернистичке концепције, између поетике раскида и поетике нове синтезе, налазимо у есеју Бранка Миљковића „Патриотска и револуционарна поезија“, објављеном тек постхумно. У напоменама уз књигу сабраних Миљковићевих критика⁸ приређивач скреће пажњу да је скраћена (преполовљена) верзија текста штампана у *Књижевним новинама* под насловом „Име наших дана“⁹. Ако упоредимо два текста, увиђамо да је верзија објављена за песникова живота остала без деоница о модерној поезији која би била заснована на националним симболима, о чему се, као о централној замисли, укратко изјашњавао и на другим местима¹⁰, за шта су му свакако могли бити непосредни подстицај погледи Зорана Мишића, изношени у више прилика. У односу на Миљковићев првобитни текст, преостали су једино делови о револуционарној поезији. Али, ни задржане деонице нису без дисонантних нагласака поводом књижевно-политичког окружења. Јер, прозире се Миљковићева стратегија да, заклоњен повлашћеном темом револуционарне поезије, уведе у разматрање другу тему, друштвено осетљивију и за самог песника важнију.

Давичо, увек полемички и памфлетски оран, исте године кад излази Миљковићев текст, упућује директну инвективу

⁷ Д. М. Јеремић, „Интегрални реализам“, у: НИН, бр. 315, 1957, стр. 8.

⁸ Бранко Миљковић, *Кришике*, прир. Сава Пенчић, Градина, Ниш, 1974, стр. 281.

⁹ Б. Миљковић, „Име наших дана“, у: *Књижевне новине*, год. 10, бр. 107, 4. децембар 1959, стр. 1.

¹⁰ Вид. Б. Миљковић, *Кришике*, стр. 261.

према Попи и Миљковићу (свакако и према Светиславу Мандићу) указујући на превладали менталитет што води у „лагер чаршијског национализма, светосавља и осталог ексклузивно националистичким паролама аргументованог усхићења анђе-лима милешевским и аријским“¹¹. У првобитној верзији есеја „Револуционарна и патриотска поезија“ Миљковић, не само из тактичких разлога, истиче Давича подруку с Попом: „Мислим да је сасвим могуће да национални симболи добијају универзално значење. Уосталом, у то није тешко веровати после родољубиве поезије Оскара Давича и Васка Попе.“¹² Давичово и Попино искуство патриотске поезије, већ тада, у основи се разликују, премда је реч о два модерна, изнутра превратничка ауторска гласа сродног порекла. Прислањањем патриотске поезије уз револуционарну, Миљковић успева да прометне идеолошки ризикантну поетичку идеју о националним симболима, као што, покривен званичном реториком, исписује гледиште да је „култура на страни пролетаријата“, уз одлучно противљење „хулиганском схватању револуције“, оповргавању целокупног наслеђа: „По Блоку и Мајаковском задатак револуције је да сруши цивилизацију, културу и разум као оружје цивилизације. Такав однос према револуцији карактерише и надреалисте [...] Код Мајаковског, на срећу, хулиганско схватање револуције није дошло до изражаја у његовим најбољим стиховима, већ у његовим раним футуристичко-нихилистичким испадима.“¹³ Овај навод, у којем Миљковић неувијено оспорава моћне надреалисте и деструктивну компоненту авангарде, остао је изван верзије текста с прве стране *Књижевних новина*. Ипак, Миљковић у тексту „Име наших

¹¹ О. Давичо, *Присјојносѝи*, Просвета – Свјетлост, Београд – Сарајево, 1969, стр. 293–294.

¹² Б. Миљковић, Одговор на анкету „Искушење поезије“, у: *Дело*, год. 3, бр. 1, јануар 1957, стр. 82.

¹³ *Истио*, стр. 234.

дана“ посредно одашиље полемички одговор на исказ из овде цитираног Давичовог написа „Да се разумемо“ из исте 1959. године, где песник револуционар осуђује „високо, тобож естетичко, вредновање само конзервативних писаца, а багателисање свих револуционарних“¹⁴. Ова је реченица дописана – јер је нема у тексту насловљеном „Патриотска и револуционарна поезија“: „Ако је поезија добра, она не може да буде реакционарна, па макар је писао Клодел, Елиот, Езра Паунд, Црњански или Дучић.“¹⁵

Континуитет, култура, историја – јесу синоними за појам традиције који се враћа у простор поставангардног модернизма, у друштву у којем револуционарна владајућа партија хоће да измени све старо – и „лице земље“ и „душе људи“. „Ми смо у прилици да суделујемо, али и да интервенишемо у процесу оформљења новог човека, довољно новог, исувише човека да не бисмо били убеђени да му ипак све претке и одјеке нећемо наћи само у прошлости, па, дакле, да их не треба тражити само у прошастим митовима“¹⁶ – читамо у Давичовом прилогу „Разговор после десетог броја Дела“ – у истој рубрици где можемо прочитати и наведено Мишићево залагање за разумевање „националне културе“ и „сопствене митологије“. Давичово становиште можемо узети као радикално, али парадигматско за полазишта културне политике што оштро симболички поларизује појмове будућности и прошлости. У есеју „О књижевној традицији“ из 1956. Миодраг Павловић рашчлањује елементе и аспекте проблема модерног односа према наслеђу, актуелизованог педесетих година¹⁷, задржавајући се на Елиотовој теорији традиције, а исто чини и Јован Христић у тек-

¹⁴ *Присјојности*, стр. 293.

¹⁵ „Име наших дана“, стр. 1.

¹⁶ *Присјојности*, стр. 140.

¹⁷ Миодраг Павловић, *Рокови поезије*, СКЗ, Београд, 1958, стр. 5–11.

сту „О модерном у поезији“¹⁸. На страницама часописа *Дело*, од свеске до свеске, можемо пратити поступну промену тона у Давичовом помињању Елиота – од суздржаног респекта па дискретне резерве, до отворено негаторског, подругливог става – како међу млађим модернистима односе превагу његове идеје, све видљивије и у часопису чији је покретач, а у којем се, рецимо, покреће и негује рубрика с коментарима средњо-вековних текстова.

Када примећујемо да се програмски ставови припадника неосимболистичке групе из темата у *Младој култури* не одликују претераном одређеношћу, да су подстицајнији и говорљивији њихови стихови, ваља имати на уму књижевни и друштвени контекст у којем су обазриво срочени. Не треба заборавити да су, у првој половини педесетих, у књижевне полемике улазили аутори чији је статус у званичној културној поставци био неспоран, верификован партијским и ратним стажом. Позиција младих, надолазећих песника, попут Миљковића, била је утолико деликатнија. Понајпре због споменутог статусног недостатка, али и због околности да опонирају покровитељима сопствених првих књижевних корака и пројектантима модернизма „у оквирима система“, с којима су делили отпор према неплодним противмодерним тежњама с друге стране књижевног простора. „Не ради се о постојећој књижевној политици“, изражава отклон и Милован Данојлић у темату „Реч је о неосимболизму“, „већ о стремљењу наше савремене књижевности“¹⁹. У окриљу ширег модерног стремљења, за које ће, више од деценију касније, Богдан А. Поповић говорити као о „великом, спонтаном покрету без јединственог теоријског или естетског програма, али зато о покрету чији су

¹⁸ Јован Христић, „Песничка слика данас“, у: *Дело*, год. 4. бр. 8–9, 1957, 19–25.

¹⁹ Милован Данојлић, „Тражим светлост при којој се може писати, сазнавати и волети“ (Реч је о неосимболизму), у: *Млада култура*, бр. 52, 1957, стр. 6.

мотиви познати и објашњиви, а последице далекосежне²⁰ одвијала се, с краја педесетих година, иманентна полемика с агресивним антитрадиционализмом књижевне и победничке политичке авангарде. У том је знаку наредна етапа еманципације модерног концепта у поратној српској поезији, најпре у активирању запретаних извора домаће традиције. Зоран Мишић, најубедљивији бранилац модерности с почетка педесетих, с краја деценије креће у одбрану традиције у модерној књижевности и том питању посвећује бриљантне есеје. Један од крунских, синтетичких резултата тога стремљења представља и Павловићева *Анџологија српској њеснишћива XII—XX век* (1964), у којем програмски сабира, реконструира историјски раскидан осмовековни песнички континуитет. Теоријско освешћење модерних песника у новом поимању традиције, као и разноврсна песничка артикулација те свести, текли су интензивно половином двадесетог века. И то је кључна тема другог таласа поратног српског песничког модернизма и свакако залога високих резултата низа најистакнутијих аутора. А ову тему је, за свога кратког књижевног века, препознао и Миљковић увођењем националних симбола у своју неосимболистичку праксу, неизбежно се разилажећи са, испрва песнички блиским, Оскаром Давичом, песником Србије бунта, слободарства и виталистичког импулса, али не и Србије високе повесне и духовне традиције.

Постепено се, а све заостреније, током педесетих оцртава линија Давичовог разлаза, неспоразума с носиоцима нових модерних стремљења у нас. Јер, поменуте динамичне и преломне деценије, матица модерног песничког развоја заузима другачији смер од оног којим се запутио Давичо, непомирљиви авангардист. Безусловни, идеологијом појачан антитради-

²⁰ Богдан А. Поповић, *Поезија и њтрадиција. Анџологија 1951–1971*, у: *Савременик*, год. 17, књ. 34, свеска 8/9, август–септембар 1971, стр. 119.

ционализам (преосетљив на питања обнове запостављених ви-дова националног наслеђа) судариће се с општом, па и овдашњом тенденцијом откривања скрајнутих и далеких традиција као модернистичког ресурса првог реда.

Занимљиво је пратити, управо у расправама на страницама часописа *Дело*, као и у другим текстовима, речено заоштравање тог књижевно-идеолошког удара који Давичо, од прилике до прилике, све више памфлетски интонира. Давичо се, у поменутом залагању за „потпуно новог човека“, прво изокола осврће на појаву именовану као савремени књижевни „укус за митско“, да би потом оштро указао на изостанак отпора према тенденцијама што стоје насупрот „ослобођења од примитивних митских форми“: „Изговарати се за те неотпоре који јесу уметносне врсте, талентованошћу или луцидношћу Т. С. Елиота или И. А. Ричардса – није оправдано, кад је очито да је оно што је у њима верска, дакле не вертикална него прострта метафизика за прво тромесечје првог разреда неког мејтеба.“²¹ Давичо ће, као што рекосмо, тих година Елиота помињати у више наврата, при чему почетно уважавање прелази у дисквалификацију, од помињања „елиотовских православно-католичких подтекстова“²² до тврдње да се, након ждановљевске догме, нова догма проналази у Елиотовом „западном, англиканско-католичком виду тог истог догмата“²³. У каснијем осврту на *Философију њаланке* Радомира Константиновића, Давичо отписује противној страни да „уз помоћ покојног Елиота, поново откривамо вредност Доментџана“²⁴. На страницама *Дела*, појављују се откривени средњовековни српски текстови, с коментарима стручњака за средњи век – што је вероватно посебно иритирајуће деловало на Давича, побуње-

²¹ *Пристиојносџи*, стр. 145.

²² *Исџо*, стр. 161.

²³ *Исџо*, стр. 278.

²⁴ О. Давичо, „Разголићена паланка“, у: *Дело*, год. 16, књ. 16, бр. 5, 1970, стр. 521.

ног против „високог, тобож естетичког вредновања само конзервативних писаца“. Песников револт ће, коју годину потом, врхунити у захтеву да из *Анџолоије српској њеснишиџва* Миодрага Павловића буду изостављене његове песме. „Не желим да ја, као војујући атеист и хуманист, покривам тупава муцања ни попа Никанора ни Васка Попе“, налазимо у једној од седамнаест, недавно публикованих верзија²⁵ Давичовог писма песнику антологичару.

Мада представљају челна имена два модернистичка нараштаја педесетих, Давичова слика Србије у *Вишњи за зидом* и она Попина из циклуса „Усправна земља“ у *Кори* (1953) одиста премало личе једна на другу. Док Попа успоставља белеге културног наслеђа српских земаља као чисте модерне симболе са дубоким, отвореним подтекстом, или док Миљковић, у циклусу „Утва златокрила“ и поеми „Ариљски анђео“ активира епске ликове и фолклорна веровања и хришћанско предање, Давичова Србија редукована је на „борбу непрестану“, на „буну међу народима“, изостављајући у својој визији њен средишњи духовноисторијски мит, заправо читаву традицију у чијем је окриљу обликован народни идентитет, артикулисан и пренешен највећма самом поезијом. (За историју српске поезије Давичо ће једном рећи да је „бескрајна ниска пораза“.) Од баштињеног српског идентитетског конструкта Давичо оставља само устаништво и слободарство. У прочеље своје митопеје о Србији, он уводи Светозара Марковића, као и друге, познате или мање познате српске левичаре и хероје револуционарног рата у којем је и сам учествовао. Заузврат, тешко је у нашој поезији од значаја наћи толико често помињање и апострофирање речи „Србија“ – као што је код Давича, у *Вишњи*

²⁵ О. Давичо, „Грађанине Павловићу“, у: *Београдски књижевни часопис*, год. 3, бр. 6, 2007, стр. 84. Верзије Давичових писама М. Павловићу, из рукописне грађе приредио Дејан Вукићевић.

за зидом. С друге стране, ништећи Светог Саву као културног хероја, Давичо му супротставља лик Вука Караџића, борца и бунтовника, о коме, у *Поезији и ошћорима*, пише: „Он је гладовао и злопатио се. Али је и из акустичног земунског парлаторија послао мајци Милоша. Но то је још најмање смело од свега што је дотле и потом учинио за поезију. Послао је он ђавољој матери све што је ћирилски написано од Ђирила до Светића.“²⁶ Другим речима, Давичова антитрадицијска оштрица залази чак дубље од српскословенске, у почетке укупне словенске писмености као миленијумског континуитета у прокламованој „културној и идеолошкој бици“ против „прошлог у прошлости и поготово у садашњости“ – да употребимо његово одређење. У књизи *Каирос* (1959), рецимо, Давичо прибегава необичној стратегији обезначања историјски наслеђеног смисла што га носе имена Немања и Сава, или топоним Врачар, у песмама попут „Први Немања Немироточиви“ или „Несвети Светић Сава Врачарац“. Укида, након насловне алузије, сваку другу традицијску асоцијацију на имена с којима се поиграва у алогичком, некохерентном низању бизарних слика и ситуација.

Налазећи у *Философији ѿаланке* покушај систематске експликације својих сопствених давнашњих погледа, подржаће њеног аутора у хтењу да разлучи „праву“ од „лажне“ српске традиције: истинску сељачку „која није била ни религиозна, ни монархистичка, ни романтичка, ни лазаревско-косовски опредељена“.²⁷ У својој идеолошкој редуцији, Давичо оцртава духовни лук који, полазећи од Ђирила, нужно доспева до чаршијских ћифта и краљевских жандарма што су га хапсили. Дочекао је Давичо овај Константиновићев рад с нескривеним одобравањем, налазећи у њему подршку и теоријски изведе-

²⁶ *Поезија и ошћори*, стр. 37–38.

²⁷ „Разголићена паланка“, стр. 522.

није упориште за оно што је према српској традицији спорадично али непомирљиво испољавао. „Ниједна људска агломерација није лишена ограничавајућих менталних механизма, чија је спутавајућа техника иста“²⁸, пише Давичо и намах помишљамо да затворени дух паланке посматра као уобичајену појаву и мимо овдашњег духовног атара. Али није тако. Ова реченица, о „ограничавајућим менталним механизмима“ присутним свуда, постаје само увод у препотенцирано становиште реченог идеолошко-теоријског конструкта, толико да му се, изгледа, омиче и својствени језички испад у реченици: „Али дух српске паланке својеврсно је специфичан.“²⁹ Чинио је Давичо с речима и смислом шта је хтео, али овде тешко да може бити речи о каламбуру, јер одатле наставља у озбиљном, вехементном тону:

Он је оптерећен с неколико слогана који се привидно корене у тзв. косовском опредељењу, које није било никакво опредељење него обичан пораз, али не и једино зато национална траума, мада су нам пораз нанели културно и развојно заосталији селџучки солдати, мада је он имао за последицу катастрофални расап дотадање државно-феудалне организације, и мада је био увод у предуго робовање овог нашег српског народа. Али митоманска лаж је тврђа да је цела нација, пре него но што је и могла постојати као нација, отрпела тај пораз као победу духовног опредељења, као и да је фиксна идеја тог пораза жива још дан-данас предност опредељења духа.³⁰

У часу када Давичо пише текст о *Философији њаланке*, већ је написана и песнички поткрепљена Мишићева интерпретација „косовског опредељења“ у универзалном кључу, Попин циклус „Усправна земља“ израста у заокружен низ циклуса истоимене књиге, појављују се Павловићеве Скитије и Лалићеве

²⁸ *Исто*, стр. 520.

²⁹ *Исто*.

³⁰ *Исто*.

Византије – најстарија српска писана традиција, заправо, обнавља се и дубоко оверава у нашој модернистичкој средини. Отуда и толико набоја у Давичовим оспоравањима што се, углавном, своде на пука изругивања.

Песник и мислилац поезије, Давичо непрестано сучељава семантички простране категорије прошлости и будућности, у грчевитом напору да „порекне старо у себи“, и не само у себи. „Немогуће је јерес у односу на постојеће, јерес је прогрес“, подсетимо се опет *Поезије и ошћора*: „Поезија је слика немогућег у односу на живу прошлост, јерес у односу на њу, прогрес што најављује сутрашњице које још не руде ненавиклим очима.“ Окренутост будућности била је и за њега императивна позиција стварања. Као и други надреалисти, попут Матића који (наспрам „вечности“) бира „пролазност најпролазнију“, и Давичо у истом смеру дефинише деловање уметника и апсолутизује покрет и пролазност: „Уметник је сонда спуштена у тренутак, у тренутку његовог пролажења. То је једина вечност, пролажење.“³¹ У том поетичком сазвучју, заснивање даљег модернистичког пута на помирењу са традицијом – према Елиотовој поставци широко примењеној међу млађим песницима савременицима – није могло да не изазове појачани Давичов отпор и одговор, у чијој је крајњој консеквенци здрушно пригрљена концепција о „умирању језика“. До пароксизма доведена свест о нужности промене, о потреби перманентне акције, исходила је на таквом становишту, где ни језик, као преносник предањских обавештења, није неопходан поезији схваћеној као базични животни подстицај. У подређивању песника идеолошком човеку тешко се могла остварити добит у уметности речи. Али, колико се год опирао поетици поновног открића традиције, глас песника Давича, на једном месту есеја „Невиност речи“, проговара конгенијално основној Елиотовој

³¹ *Истио*, стр. 40.

слици о једновремености традицијског поретка у књижевној свести: „Апсолутно време с којим почиње свака песма припада свима песницима и укључује у жижу сваке њихове садашње секунде сву прошлост и сву будућност човечанства. А оно је једина њихова тема.“³² Уместо револуционарног опонирања прошлости, садашњег тренутка поезије и будућности што се осваја и раскрива – овде се сагледава обједињење сва три временска смера у окриљу сваке песме.

Ма колико се опирао „укусу за митско“ и захватању у старе митске резервоаре, и Давичо отеловљује (као што то чине и толики савременици) кључни појам своје мисли о поезији, често помињани „тренутак“, у лику античког бога Каироса, бога срећног, повољног тренутка. На улазу у истоимену збирку, песник даје објашњење свога приклањања наведеном митолошком садржају, тиме што ће га, за своје потребе, дочитати не само као „тренутак који је нетом прошао“, него и као „тренутак крцат будућношћу“. Описујући сусрет са рељефом Каироса на зиду трогирског манастира, Давичо описује садржај своје сржне идентификације: „Али пред рељефом тог младића који бежи од себе у вечитој трци за својим прохујалим треном, или у трци за треном који тек има да дође, отвориле су се и мени вратнице неких препознавања и ја сам отаџ у неколико наврата улазио у лабиринте иза њих и излазио крцат одјецима детињства.“³³ Давичо је видео сопствени лик у лику из живе прошлости, да би се опет окренуо напред, ка непознатом и неизвесном.

³² „Разголићена паланка“, стр. 209.

³³ *Присијојносии*, стр. [7].

ВАСКО ПОПА: ВУК ЗАГОНЕТАЧ ИЗ УСПРАВНЕ ЗЕМЉЕ

Често се помиње да је, за разлику од типичног профила модернисте, Васко Попа песник „затворен као шкољка“, како је то *йойински* срочио Иван В. Лалић, истичући уверење да је био „неспреман и невољан да се изјашњава о својој поезији“¹. Тај увид је у основи тачан, ако упоредимо – што Лалић и чини – просечну фреквенцију песничких аутокоментара у различитим облицима и медијима. Попа половичне уступке прави у изузетним, неовдашњим приликама. Клонио се дискурзивног израза и у пригодним написима. Из тих текстова одвајао је деонице срочене сажетим лирским начином – допола у знаку одгонетања, отпола загонетања – па је круг записа о песништву окупљен у неокончаном рукопису књиге *Калем*, како видимо из оставштине окупљене у постхумним *Сабраним њесмама* (1997).

Ако тежимо помнијем откључавању Попине мајсторске загонетке, не може бити илустративније дата поетика великог превратника (по дубини културне меморије) него кроз његове песничке зборнике, на челу са избором *Од златна јабука* (1958). Зборници су склапани током подуже, дванаестогодишње паузе између *Нејочин-йоља* (1956) и *Сјоредној неба* (1968), када су и прве две књиге задобијале канонски облик и састав.² Наводно

¹ Иван В. Лалић, „Проширена белешка о једном трагању за поетиком Васка Попе“, у: *Поезија Васка Поје*, Институт за књижевност и уметност – Друштво *Вршац леја варош*, Београд – Вршац, 1997, стр. 50.

² О изменама након првих издања збирки *Кора* и *Нејочин-йоље* Васка Попе видети у студији Дамњана Антонијевића *Мийи и стварносји. Поезија Васка Поје*, Просвета, Београд, 1998.

ћутање песниково било је говорљиво. Објављивани су један за другим, скоро у програмираним размацима (*Урнебесник*, 1960; *Поноћно сунце*, 1962). Доста је писано о томе да Попини предговори зборницима белодано исказују састављачева поетичка хтења, те дословце потврђују склоности и континуитете. А толико је кључева циљано посејано у самим изборима да, по врх тога, свака даља дискурзивна указивања остају мањкава. Избори су подређени састављачевом ауторском концепту, у другом плану су уобичајене погодбе приређивачког, антологичарског посла – особито у првом, свакако најзначајнијем остварењу зборничког низа.

За „руковет народних умотворина“ је речено да „слика коју образује избор није ни лирска ни епска, него је заправо мозаички зборник народне фантастике од најбоље грађе“³. Реч и јесте, једним делом, о изабраној *прађи*, често фрагментима или краћим формама. Узмимо одељак под насловом „Човек“, у којем су људско тело и животни круг описани ређањем загонетака чије су одгонетке у насловима под-одељака: *Човек* („Земља земљу копа“), приказује се (метонимијски) путем тропичне слике *Главе*, *Длаке*, *Очију* („Два ступца у небо ударају“) и *Очној вида*, потом *Суза*, *Језика*, *Гласа*, *Говора* – све до *Пуйка* и *Сенке*, на пример, и крајње слике мртваца кога носе. Васко Попа, заправо, кроји сопствену песму од народних загонетака, што је модел особен за прву збирку *Кора* (1953), нарочито за циклусе „Списак“ и „Предели“. Отуда су Попини зборници више ауторска дела колажног типа него класичне тематске антологије и, равноправно с песничким књигама, можемо их укључити у песников опус, јер су и обликоване тако да га традицијски подупру.

Остао је постранце Попин текст из септембра 1954. године – „Поверење речима“. Мада је прештампан у запаженом темату

³ Хатица Крњевић, „Од злата јабука Васка Попе“, у: *Књижевне новине*, год. 44, бр. 812, 15. 1. 1991, стр. 7.

посвећеном песнику (*Градац*, 1998), аналитичкој пажњи критике је измакао, а можемо га узети као први Попин исказ програмског карактера, писан конвенционалније, изван потом устаљеног, лирског начина поетичког изрицања. С почетка текста изложеног на песничком бијеналу у Белгији Попа се позива на Његошеву славну лозинку о непрестаној борби („Нека буде борба непрестана“) за остварење немогућег („Нека буде што бити не може“), лозинку честу и код његовог првог и пресудног критичког пратиоца Зорана Мишића. Чини затим отклон од авангардног радикалног разарања дигнитета речи као оруђа и стога призива народно искуство: „Стварајући речи из дамара своје крви и дамара света народ им поклања своје поверење и полаже у њих велику наду.“⁴ Попа уочава распрострањену појаву стварања „универзалног језика“ поезије. Песници „са својим коренима дубоко усађеним у земљу и погледом који престиже време“ налазе исти језик, уједно – а то Попа посебно наглашава – „остајући одани језику свога завичаја“.

Пишући нешто раније о језику „доиста једном“ на свим језицима света, Зоран Мишић понавља малтене до у реч подударан став, у есеју „Језик и поезија“⁵. Тада је Попа већ објавио *Кору*, чије прво издање, у завршном циклусу, садржава заметке будућих књига *Усјавна земља* и *Кућа насред друма*. Пренос фокуса с личне ка надличној тематској равни запеча и Мишић у осврту на Попин првенац: „Показало се да песникова даноноћна борба у *Ојседнућој ведрини*, његов пут кроз хладне, опустошене *Пределе*, попис његових брига у *Сјиску*, да та сума животних искустава није само његова: она је и вековно искуство ове земље, и пут свих људи.“⁶ Мишић

⁴ В. Попа, „Поверење речима“, у: *Књижевне новине*, год. 1, бр. 39, 7. 10. 1954, стр. 4.

⁵ Зоран Мишић, *Реч и време II. Песничко искуство*, Нолит, Београд, 1963, стр. 73.

⁶ З. Мишић, *Реч и време I. Искушења поезије*, Нолит, Београд, 1963, стр. 123.

је и доцније, током педесетих и шездесетих, у есејима окупљеним у дводелну књигу *Реч и време* (1963) дискретни гласноговорник песничког пројекта Васка Попе, иначе профилисаног у интерном књижевном дијалогу самосвесног песника и сензибилног критичара. Скоро да нема теме од значаја за осветљење Попиних песничких побуда да их у есејима Мишић није изразио: од повратка творачким механизмима усмених и старих песника – до песничке нарави хумора, сна и фантастике. Можда се и у томе крије додатни разлог што је Попа тек изузетно излагао своје погледе. Поред бритких Мишићевих синтеза и није било неопходно, јер је Попина појава донела сукус оног што је од нове, поставангардне поезије велики критичар очекивао.

Зоран Мишић је имао на уму Растка Петровића, песника кога је, у кругу међуратних стваралаца, високо издвајао: „Расткова тежња за синтезом између савремености и традиције, и космополитског и националног духа била је ипак сувише невиђена и смела да би могла бити до краја остварена.“⁷ Тумачећи Растка 1961. Мишић је, такође, пред очима имао поодмакли подухват свога пријатеља. Улог Момчила Настасијевића још је видљивији. Давно је запажено да су за Настасијевићеву *мајерњу мелодију* значајне клишетиране говорне творевине, говорни обрасци из старијих слојева, с врло древним фолклорним наслагама. Такав приступ примењује и Попа, ослања се на склоп идиома и кратке усмене врсте, уз очекивано померање према савременом урбаном говору.

Васко Попа је, значи, у своје песничко предузеће кренуо с уверењем да је неопходно прибавити ново поверење речима, али речима народа, првог језикотворца. Њихов извор није у лично несвесном, као код претеча из првог таласа авангарде и надреалиста, „већ у оној сфери несвесне митологије, чије из-

⁷ *Исто*, стр. 156–157.

ворне слике представљају опште добро човечанства“⁸. Ипак, треба поновити да је ка предањским изворима, као ослонцу митопоетског захвата, Попа наступао поступно. „Оно што је за Попину поезију било пресудно“ – писао је Новица Петковић – „десило се на тачки где су се његове песничке слике приближиле и спојиле са митским. Али митске слике у овом случају нису, бар у почетку, долазиле непосредно из ма које митологије, као што је то код неких других песника, него посредством језика: из наслојених слика које он памти и које кроз фразеологију и фолклор уназад сежу до митске основице.“⁹

У чему је могла бити духовна добит од повратка митоворној ситуацији, чему је стремио Васко Попа, заједно с толиким, значајним песничким митографима свога доба? Карл Густав Јунг, који преноси тежиште научне пажње с *личној* на *коллективно* несвесно, са детињства појединца на детињство заједнице, пружа сликовит одговор, као да сажима поетичке изјаве многих, па и оне какве је оставио Попа: „Онај ко говори у прасликама, тај говори са хиљаду гласова, он захвата дубоко и овладава, а уједно уздиже оно о чему говори из једнократности и пролазности у сферу увек постојећег, он уздиже личну судбину на ниво судбине човечанства, а тиме уједно у свима нама ослобађа оне благотворне снаге које су човеку увек наново омогућиле да се спасе из свих опасности и да преживи и најдужу ноћ.“¹⁰ Песнички повратак митском само је део ширег кретања почетог побуном романтизма против „просветитељских предрасуда“. Ова побуна, према Гадамеру, има као последицу „тенденцију обнове старог зато што старо јесте старо, тенденцију свесног повратка

⁸ Карл Густав Јунг, *Психолошке расправе*, Матица српска, Нови Сад, 1984, стр. 25.

⁹ Новица Петковић, „Увод у тумачење Попине поетике“, у: *Поезија Васка Поје*, стр. 23–24.

¹⁰ *Психолошке расправе*, стр. 27.

у несвесно“ и „врхунац достиже у признавању супериорне мудрости митских времена“¹¹.

Зато је *очовечење* лирски нетематизованих предмета, биљака и животиња, или апстрактних појава – први Попин искорак из егоцентричне тачке гледишта. Или, како у предговору коначне верзије *Коре* (1969) описује Александар Петров: „У свему што представља он препознаје *биће* или *биће-чудовишће*. То је антропоморфна или митска визија света. Антропоморфна или митска по томе што се већина ствари, елемената, појава, појмова сагледавају као одухотворени субјекти, чија су извесна својства сродна људским бићима.“¹² Лотман и Успенски описују поступак приписан надреалистичкој уметности, истичући да „тежња ка митологизму“ може бити остварена „у реализацији метафоре, њеноме буквалном схватању“¹³. Блиско томе, Петковић обраћа пажњу на појаву „осамостаљеног метафоричког описа“, кад је утисак да се тропи уопште реализују, тј. на *симфору*, карактеристичну „и у Попиној песми и у загонечи“¹⁴ – напомињући и то да је, у старини, решење загонетке омогућавало приступање посвећеном простору. Стижемо до основних ознака митолошког описа „у немитолошкој свести“: *йоистйовећења* с именованим предметом. Подражава се првотна ситуација именовања, укида преносно значење. Речи дословно дејствују, стварају. И лепше су него свет. Загонетка је без одгонетке, питању

¹¹ Ханс-Георг Гадамер, *Истинина и мейног*, Федон, Београд, 2011, стр. 356.

¹² Александар Петров, „Коначна *Кора* Васка Попе“, у: *Пре йрошлостйи [I]*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 231. Јелена Новаковић, опет, у раду „Елементи надреализма у поезици Васка Попе“, подсећа да „ова хуманизација природе може се посматрати и као израз оног новог, 'тоталног анимизма' о коме Бретон говори у огледу *Надреализам и сликарство*, анимизма у коме се више не поставља питање 'да ли стена мисли, да ли цвет пати'...“ (у: *Поезија Васка Поје*, стр. 74).

¹³ Јуриј М. Лотман, Борис А. Успенски, „Мит – име – култура“, у: *Трећи йроірам*, бр. 42, лето, 1979, стр. 374.

¹⁴ „Увод у тумачење Попине поезике“, стр. 28.

нема одговора, јер нема ваљаног превођења на језик другачији. На снази остаје тајна, или макар игра затајивања, следећи Попин шифрован програм расут по записима о поезији, текстовима такође „непреводивим“. Митолошка свест, веле Лотман и Успенски, схватљива је „само изнутра, а не споља“. Из свога, не из другог језика. Тако ни Попа није хтео да објашњава песме језиком непотпунијим од онога до којег је допро „бдењем и ћутањем“. Песма говори и схвата се дословно. Песма је једини целовити одговор на прећутно, сушто питање.

Ако пак трагамо за сликама-моделима митолошког простора – а он је, према нетом цитираним руским семиотичарима: „мали и ограничен, мада се при томе у самој миту може да ради о космичким размерама“¹⁵ – нема бољих примера од оних из Попине поезије: *белуџак* и *мала куџија*. Непојамна и противречна збивања, стварања, разградње и трансформације, везују се, у циклусима „Белутак“ и „Мала куџија“, за два неупадљива објекта „већа од своје величине“: обао и четвртаст. „Белутак је носилац целокупне загонетке индивидуалног егзистирања, којој не припада само човек“¹⁶ – записао је средином педесетих Миодраг Павловић, али истоветан опис важи за *малу куџију*. Није могућно интерпретативно превођење песама тих циклуса на иоле кохерентан сиже: оно што бисмо „превели“ на нивоу једне слике потпуно се потиरे у следећој, и тако редом. Игра значења изнова почиње, без лимита. Парадокси и диспаратни спојеви занављају се и круже.¹⁷

¹⁵ „Мит – име – култура“, стр. 368.

¹⁶ Миодраг Павловић, „Од камена до света“, у: *Рокови поезије*, СКЗ, Београд, 1958, стр. 181.

¹⁷ У раду „*Ars combinatoria*“ Ђорђевић Вуковић наводи: „Сва та значења, дословна и фигуративна, потребна су песнику зато да би, у њиховом обиљу, обавио неочекивана спајања, померања, преокретања и стапања, и тако проузроковао својеврсну семантичку експлозију“ (*Савременик*, год. 21. књ. 42, бр. 10, 1975, стр. 255).

Још зарана, у *Нејочин-йолу*, као да се демонстрира садржај Витгенштајновог појма „језичких игара“ и њихова напета, агонистичка природа. „То не мора да значи да се игра ради победе“, разрађује Лиотар синтагму језичких игара доста касније: „Стално измишљање нових обрта, речи и смисла, на нивоу говора, у ствари доприноси да језик еволуише, и омогућује велика задовољства [...] Та идеја о језичкој агонистици не треба да прикрије [...] да се друштвена веза која се може посматрати састоји од језичких потеза.“¹⁸ Понуђени кључ за поимање релације језичких игара и друштвених односа има везе с оним што уочава Борислав Радовић о крајњим смисаоним консеквенцама Попине ауторске стратегије у *Сиоредном небу*. „Откривајући зачаране кругове својих апорија и таутологија“, пише Радовић, аутентична песникова митографија „напоследку проказује саму себе и исмева своју узалудност пред ништавилком које вреба на дну бесмисла“¹⁹. Из празнине митотворних пројављују се плитки идеолошки обрасци: „Ако се из поезије још давно издвојила естетика зла, радо помишљам да би се из ове можда могла извести својеврсна естетика идеологије и догме. То је права мала демонологија, најпотпунији приручник Васкових црнохуморних и иронијских спрегова и обрта.“²⁰ Ако је поводом Попе изречено да је „песма чин врхунске песничке интелигенције“ (Чарлс Симић) онда је песник такво одређење завредео и продорним, демаскирајућим упадом у идеолошки кôд – којем у пракси неретко није могао одолети. Али, пре свега, ауторски ум Васка Попе деловао је унутар потанко разрађеног пројекта песничког дела: од склапања циклуса, преко циклизованих спегова (попут *Сиоредној*

¹⁸ Жан-Франсоа Лиотар, *Посймодерно сйање*, Братство–јединство, Нови Сад, 1988, стр. 21.

¹⁹ Борислав Радовић, „Поново уз поезију Васка Попе“, у: *О йесницима и о йоезији*, Глас српски, Бања Лука, 1998, стр. 18.

²⁰ *Исто*.

неба или *Вучје соли*), до слике опуса као Круга над круговима и Круга од кругова. Овај Попин „огромни мозаик-загонетка“ (Ен Пенингтон) додатно је графички маркиран колом од засведених осам знамења, односно емблема сваке од књига, као аналогном сликом онога кола што га речи играју кружећи око невидљивог извора („Извор живе речи“). Ма колико дуговао неким изумима надреалиста, о чему је толико говорено и (по инерцији) пренаглашавано, још и више поетички дозрели Попа исказује приврженост симболистичком наслеђу – у поетици циклизације, пре другог.

Свет се, са становишта симболиста, „појављује као хијерархија текстова на чијем је врху свеобухватни Текст – текст вишег нивоа – који одражава митолошку природу света“, писала је Зинаида Минц: „Настојећи да васпоставе старо митолошко схватање света, симболисти овом Тексту дају истовремено и значење глобалног 'мита о свету' и саме 'мистичне стварности', објективне суштине света; они га наизменично тумаче као знак и као денотат.“²¹ То су оне речи *лейше неіо свети* што остају иза звездознанца, речи којима је – као што наводи Попа у запису о Настасијевићу – враћена „моћ преображавања живота, коју су имале на дан свога рођења“²². Речи што нису „имена и презимена ствари“ већ „ствари и стварање само“ („Песничка посла“)²³. Или, као у запису „Речити тренутак“, то су речи којима се пројектује унутарњи доживљај на спољни свет и обротно, речи почетне митске позиције којима „суочаваш и спајаш свој унутрашњи бескрај са спољним. Спајаш их напољу, али по законима који не знају за немогуће и који владају унутра у теби“²⁴. Ето још једног самоописа Попиног аутор-

²¹ Зинаида Г. Минц, „Појам текста и симболистичка естетика“, у: *Трећи пројам*, бр. 42, лето, 1979, стр. 539.

²² В. Попа, *Сабране њесме*, Друштво *Вршац леіа варош*, 1997, стр. 578.

²³ *Исио*, стр. 559.

²⁴ *Исио*, стр. 558.

ског поступка, какве је дозначавао у записима о песништву, конотативним језиком своје поезије.

„Читава једна панорама егзистенцијалних ситуација, односа и међузависности, читава једна скала типова догађања организована је око метафоре игара. Многозначност ове метафоре одјекује вишеструко у свакој њеној појединачној конкретизацији; само постојање је и залог, и смисао, и циљ игре – коју на концу нико не добија и која се исцрпљује у себи, у својој коначној празнини“²⁵ – записао је одавно Лалић о *Нейочин-йољу*. Вреди запазити да су одређене криптичне ситуације, изражене као игре, са уопштеног егзистенцијалног поља пренете и на национално историјско позорје. Тед Хјуз је био приметио да Попине збирке одјекују једна у другој.²⁶ Тако су слике из „Игара пепела“ безмало поновљене, на пример, у финалу песме „Венцоносац са Косова поља“ (*Усїравна земља*). *Ноћ и зайаљене звезде у црној иїри* модификују се у песми где се, преспајањем стилизованих старих и изведених симбола, посвећује перифрастички именован кнез Лазар, саможртвован и стога „свагда жив“ – баш према покосовском слову патријарха Данила. Али црна игра више није црна игра, не остаје пепео него *їесма као обред и као медијум їамћења*: „Жив је у црвеној капи росе / Игра у запаљеном колу божура / Пева у песми коса на овом пољу.“ Игра је, значи, општи модел, актери се само мењају, на земљи и на небу. Простије а сржније – живот и повест не могу се представити. Док песма одјекује изнад свих игара.

Сличне примере одјекивања одсудних егзистенцијалних игара у историјским реалијама видимо и у другим Попиним песмама српске повесне евокације. У другачијој, апсурдно-је-

²⁵ Иван В. Лалић, „О поезији Васка Попе“, Наведено према: *О їоезији*, прир. Александар Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр. 109.

²⁶ Ted Hughes, „Introduction“, у: V. Popa, *Collected Poems 1943–1976*, Translated by Anne Pennington, Carnacet, Manchester, 1978, стр. 9.

зовитој интонацији, у почетној и насловној песми циклуса „Беле кула“ (*Усјравна земља*) ритуалну кружну игру играју лобање на чијим се чеоним костима пресијава (двосмислено) „страховито памћење“: „Око смрти зазидане у кули / Лобање у месту играју / Завршно звездано коло.“ Зев апсурда и смртне ироније ипак није завршни смисаони нагласак. Последња реч припада, на крају циклуса „Беле кула“, смеху лобања и знаном инфантилном изазову ништитељском *чуду* из циклуса „Врати ми моје крпице“. Овде хумор – како је Попа у уводу *Урнебесника* записао – одвикава „од служења свему мртвом“ и настоји да лечи „од наше васељенице“: „Расцветавају нам се лобање од смеха / Гледај нас нагледај се себе / Чикамо те чудо.“

Било је довољно речи о томе да поезија опредељена за надлични смисао тражи и налази аналогije између искустава древних и савремених, просторно удаљених а истоврсних, у узајамној пројекцији. У поетичким објавама, почев од текста „Поверење речима“, Попа наглашава корелацију универзалног језика поезије и завичајних корена – на трагу слике биљке из Настасијевићеве дефиниције општечовечанског, што је кореном испод а цветом изнад земље. Тај општи, новонађени језик припада области архетипа, о чему Јунг, поред осталог, каже: „Архетип је наике тзв. *participation mystique* примитивца са тлом на коме он живи и које садржи духове само његових предака. Туђина је беда.“²⁷ Без родног елемента, остатка примордијалног несвесног стања, када је појединство још неразлучено од света споља, ни Јунг не сагледава значење архетипа. Силазак до свеколиког почела активира удео предачког, локалног чиниоца. Зато и не изненађује кад усред циклуса „Мала кутија“, у песми „Закупци мале кутије“, налазимо двостих с врло директним поруком, мимо других урнебесних, заошијаних слика: „Убаците свој очински корен / Извући ћете осовину света.“

²⁷ *Психолошке расјраве*, стр. 27.

Очински корен, убачен у светотворну кутију (чије четири стране сугеришу потпуност и твораштво) није више преостали слепи несвесни талог, него се уздиже као средишњица свега. С тим у вези посебно је упућујућа песма „Сукоб у зениту“ из централног циклуса *Споредној неба* („Подражавање сунца“). Спев је сав обележен алхемијским, езотеричним знацима: од графичког знамења до низа носећих симбола утканих у песме. О том аспекту Попине симбологије виšekратно је писано и кључни елементи су препознати. Склони смо да Попин интерес за ресурсе старих знања тумачимо на трагу Јунговог схватања алхемије као метафоричког описа преображаја несвесног у свесно, као слике индивидуације личности, али, подједнако, и песничких тежњи за усавршењем и преображавањем, оличеним и у лику звездознанца – уз неке друге, планетарно актуелне конотације.²⁸ Модерној поезији, макар од Рембоа, блиско је поређење с алхемијском посвећеничком енигмом.

Поред назнака врхунца алхемијског процеса у песми „Сукоб у зениту“, где на кули/пећи „пустош сада столује“, колективно ми описује силазак голих у себе и шапат „тајног имена свог завичајног сунца“. Пустош у зениту, с модрим и црним сунцем, и тајно име *завичајној* сунца очито су контрастно постављени у овој херметичној песми, саставку чудно склопљене космогоније. На почетку прве песме („Смрт сунчевог оца“) истога, централног циклуса, појављује се „липа у вечном цвату“ на „врху неба“. Симбол *липе* помера се потом у саму смисаону жижу циклуса „Липа насред срца“: „Певала је истина у мраку / На врху липе насред срца.“ Ако би требало сводити, уз ризике упрошћења, смисаона упоришта једне семантички изукрштане и затамњене

²⁸ Влада Урошевић, у тексту „Атанор Васка Попе“, у анализи песме „Поноћно сунце“ указује да „ови стихови везују у исти чвор преплетених значења и космичко јаје древних митологија, и езотеричну симболику алхемије, и савремену слику цепања атомског језгра чији резултат прети свеопштим уништењем“ (у: *Књижевне новине*, год. 33, бр. 618, 10. 1. 1981, стр. 35).

творевине, онда бисмо, као исход креацијске пустоловине лирског алхемичара, могли ишчитати основни симбол словенске древности, свету *липу*. Дрво липе код Јужних Словена служи „за вађење ’живе’ ватре, помоћу које су сваке године обнављали ватру на домаћим огњиштима“²⁹. Липа је на врху неба, насред срца, и пева гласом „младе истине“. Тај тражени врх је, другим речима, симболичко средиште унутарњег света, односно *нашеї* споредног неба. „Песма младе истине“ сугерише идеју о колективном (сакралном) злочину над живом основом кроз коју нам се „млада истина“ јавља: „Сунце ће каже сазрети / На врху липе насред срца / Ако га очи обасјају.“ У насловној песми циклуса „Липа насред срца“ обнавља се оптужујуће становиште због хибриса сопствене традицијске заједнице:

Буђили смо у последњу дубину
Дубљу од рођеног живота
Дигли смо руке од копања

Посекли смо липу да се огрејемо
Хладно нам било око срца

Слично важи за колективни однос према *хромом вуку*, још једном прастаром оличењу српског народа, за чијим се првотним ликом овде трага. Кроз читљиве алузије на фолклорни ритуал *вучара* – смештен у време кад се у годишњем кругу срећу празник рођења младог бога и рођења Христовог – у првом циклусу *Вучје соли* („Поклоњење хромоме вуку“) лирски глас зазива да га вучји дах из чељусти надахне, да пропева у његово име „праматерњим липовим језиком“. Моли да му „канџом по челу“ испише „небеске црте и резе“ не би ли стасао у тумача „вучјег ћутања“. Призив заборављеног језика, живе речи, добио је прецизне одреднице, односно архетипске слике које су и наше и нису само наше.

²⁹ Т. А. Агапкина, „Липа“, у: *Словенска мифологија*, редактори Љубинко Раденковић и Светлана Толстој, Zepher Book World, Београд, 2001, стр. 341.

Мало шта може боље од спева *Вучја со* посведочити уверење Владете Јеротића да „сви ми живимо једновремено паганским, старозаветним и новозаветним животом, у осећањима и интуицији, у мишљењу и поступању“. Јеротић подвлачи да „стваралац овакву истовременост разних слојева у нашем индивидуалном, националном и колективном бићу, доживљава још много јаче“.³⁰ *Хроми вук* се преводи у *вучјеј њасџира*, преплићу се хтонско и соларно у лику *оџене вучице*. Све је овде, као што приличи митолошком градиву, саткано од амбивалентних значења, на којима и почива отвореност, као и наслојеност, не само *Вучје соли*. Можемо говорити о „историји преображеној у мит“, о реминисценцијама на историјски удес Срба и српске земље, па и на тадашњу садашњост, иако је премало одређенијих сигнала у семантички раскрыћеном хоризонту пет вучјих циклуса. Али то равнање, у актуелизованом архетипском домену, избећи се не може, на шта је и рачунао превејани ум вука загонетача. И тај моменат Јунг појашњава: „Уобличење првобитне слике је у неку руку превођење на језик данашњице, чиме се тако рећи свакоме омогућава да нађе приступ до најдубљих извора живота, који би му иначе остали затрпани.“³¹ Архетип није *био*, он *јесџе*, у бити свакидашњице опомиње на своју делатну присутност.

Ипак, понад густе мреже знакова видно се наткриљује заједничко обележје свих Попиних „ходочасничких“ кругова, а то су „мотиви опстајања и певања“ (А. Петров), песме као вида опстанка. Присно је на њих наслојен мотив *џамђења*, као, рецимо, на истакнутом месту „Похвале вучјег пастира“: „Радуј се златно памђење / Нахватано на нашим костима.“ У песми „Обожаваоци мале кутије“, што почиње позивом „Певај мала кутијо“, тако се и одређује функција певања: „У

³⁰ Владета Јеротић, *Дарови наших рођака II*, Просвета, Београд, 1993, стр. 158.

³¹ *Психолошке расџаве*, стр. 27.

твојој четвртастој празнини / Претварамо даљину у близину / Заборав у сећање.“ Сећање је акт означавања, семиотизације, као и сама песма. Метафора о срицању овдашњих, наших слова „бескрајне духовне азбуке“ успоставља смисаону окосницу лирског пролога *Усїравне земље*, под насловом „Ходочашћа“. Простор се, сваким кораком, семиотизује, ствара словесним и освешћује, ходочашћем по топографији за памћење, од Хиландара до Сентандреје: „*Ходам са очевим шїаїом у руци / Са уїаљеним срцем на шїаїу // Сїоїала ми сричу слова / Која ми свейїи їуїї исїисује.*“ Очев штап ходочасника знак је мушког наслеђа, на чијим је почецима „далеко у нама“ фигура Саве, вучјег пастира, српски архетип очинства. У митографској поставци циклуса „Савин извор“ у насловном јунаку, једновремено и полифоно, проговара сложај горњих и доњих слојева. Тако, у насловној песми циклуса, Савина реч, уз припомоћ штапа, дејствује реалном митском силом, а исход је пробијени кладенац и топоним са припадајућом митском причом. Речити су, семиотизовани, и послови вучјег пастира и његово окружење у песми „Школа Светог Саве“. Подтекст и ове песме је народно предање о Сави, старом богу и културном хероју. Пастир и природна твар сагласни су, неразлучени: медоусто лишће понавља Савину молитву, ветар псовку, а вучји пастир с врха митске крушке „Смешка се / И полако једе / Књигу господара света // И дозива гладне вукове.“ Слика храћења вукова из легенде послужила је за подлогу тропичне слике Савине евангелизације свога вучјег (и јагњећег) народа.

У циклусу „Косово поље“ семиотизација природног простора, као и визија певања као памћења и опстанка кроз памћење, још је обухватније спроведена. Као у толиким другим песмама, опис је сведен на сложене и неочекиване односе међу активираним симболима, као што Иван В. Лалић примећује: „У том поступку тражи се чист дестилат, есенција

заданог; протагонисти једне битке овде су именовани као знакови, као симболи (венцоносац, оклопљени змајеви...), чија је функција да изразе оно што је универзално у драми која се одиграла на Косову пољу.³² Од преиначене епске и средњовековне грађе, сачињен је модеран, кондензован, лирски косовски круг, по мери класичног јуначког круга. О увођењу птице кос, уместо епског гаврана, етимолошки мотивисаном (тј. буквализацијом корена имена поља), писала је Хатица Крњевић: „Васку Попи било је потребно биће којем је певање, чујно надалеко, природно стање [...] Та птица није весник смрти и опште погибелји, већ чуварица исконске песме у Попиној песни.“³³ Песнику није потребан гласник смрти него појац и памтилац. У пређашњем наводу, ипак, остаје одзив на косово самоодређење у „Косовој песни“: „Ја кос / Црноризац међу птицама.“ Кос је *црноризац*, на своме пољу чинодејствује сакралну песму: „Кос чита / Тајна слова расута по пољу“ („Косово поље“). Песма, жртвена као и чин њоме опеван („И палим једно перо из левог крила / Да ми песма буде примљена“), попут златокруга окружује сав симболизован лирски сиже песама циклуса „Косово поље“, као најбитнији траг догађаја. Поље, косовом песмом сачувано од отимача, напokon, постаје „зелени свитак“. Ово *поље као ниједно* није више *као свако* него је постало мнемотоп, место памћења. Знак и Текст.

Али, истинска завршница циклуса је у реализованој метафори *Усправне земље*, оне стратешки исмеване Небеске Србије, у стрададном претварању хоризонтале у вертикалу, тај крунски резултат Попиног митологизма: „Поље се под нама усправља // Сустижемо небеског коњаника / И своје звезде вере-

³² И. В. Лалић, „Усправна земља у вучјем сазвезђу“, у: Књижевност, год. 27, књ. 55, бр. 9, 1972, стр. 313.

³³ „Од злата јабука Васка Попе“, стр. 7.

нице / И летимо заједно кроз плавет.“ Исти *вертикални* образац отеловљује поема „Очи Сутјеске“, у архетипској слици борбе непрестане међу соларним и хтонским начелом, кроз нове симболе, придошле из епопеје партизанског отпора: „Сутјеска се пропиње под облаке / Са сунцоједом у коштац се хвата“ (*Кућа насред друма*). У крајњем циклусу *Усјравне земље* („Повратак у Београд“) Високи син косовског венцоносца једнако се бави спасоносним меморисањем, семиотизацијом, те саздаје – како се и рекло у поенти песме „Горња тврђава“ – неосвојиви бедем у ваздуху *усјравној* града: „Спајаш преживеле слокове / Руда биља и звериња / У прво слово љубави.“ Повратак у Београд значи повратак аутобиографске перспективе у поезију Васка Попе. Мотиви пастира, вучића и липовог листа стичу се у песми „Врачар поље“ у слици обредног наставаљања старинске свирке. Беше то најава исповедне песме „ходоначничког“ гласа, с краја циклуса „Вучје копиле“. Нема сведенијег програмског самоописа:

Говорим сам са собом
На обесвећеном огњеном пољу
Нагнутом над ставама
Сећања и предвиђања

Певам без престанка

Од страха да не останем сам
Међу вама до смрти
И после ње

Пређашња исповест огледа се у слици хромог вука који лети подземљем (у циклусу „Трагови хромог вука“), с горућим гуслама под собом. Гусле „Бљују ватру / И гутају помрчину“. Под образином *вучјеј койилеја*, у песме окренуте колективном памћењу уводи се „лична митологија песникова“ (Дамњан Антонијевић) – биографско сећање. У подлогу књиге *Живо месо* легло је митургијско искуство, јер се у овим песмама

укршта сфера дечачких и младићких успомена с откривеним и откривењским предаштвом. Преклапају се митско и ововременско виђење и разумевање. Све је у вучјем знаку, пренетом из архетипских и апстрахованих циклуса *Вучје соли*.

Буквализује се метафорика вучјих предака и потомака. Лик прапредачког тотема промаља у живим и умрлим сродницима – и у самом песничком субјекту, кога је, управо, у песми „Рођачка посла“, већ прождерала „сањива отежала звер“. Близина новог оностраног сусрета с прадедом помаже да претков вучји глас буде све чујнији („Поочим вукова“). Трансцендентни дах вучјих сени на Вучјој пољани без вукова, где је остало само име (а име је мит!), ослањује побуђени еротски импулс код љубавника („Нежност вукова“). На гребеначком гробљу, у песми „Сусрет са праочевима“, одвија се чиста епифанија:

Јашу на окићеним овновима
По овом сувом морском дну
Нареченом Банат

Споразумевају се боље с вуковима
Него с људима
И клањају се једино сунцу
Сваког јутра и вечери

Рефлекс оживљене завичајне митологије затичемо и на улазу у књигу *Рез*, последњу довршену књигу Васка Попе, у којој песник послушкује „лепе речи“ других и пружа обол неким другим, дневним разлозима и поводима. (Као што је, опет, песмама књиге *Куће насред друма* одуживао дуг декларативније схваћеном лирском родољубљу и револуционарној митологији, изданку његове вучје митологије и мита о слободарској *усјравној* земљи.) У песми „Доручак у велеграду“ рођак „из зеленог Песка“ открива му „сјајну азбуку својих зуба“, читак анатомски знак митског порекла, те искошено вучје мишљење о нарави велеградског живота у којем се песнички субјект нашао.

У запису „Речити тренутак“ (1955) Попа – тај суверени носилац „врхунске песничке интелигенције“ – исписује један од детиње озарених исказа о задатку песме: „Било како било, остају ти речи. Одређене, незаменљиве, матерње твоје речи. Оне су ти једино могућно отелотворење целокупне стварности и с једне и с друге стране чела. Понављаш их у себи, храниш их својом крвљу и својим сном, да одоле даху простора и зубу времена.“³⁴ Превратник и подвижник вере у поезију као искупљујућу и вишу стварност, поверење у исконске речи путем којих општи са прецима, први је целовито остварио и широм света пронео језгрену замисао о модерном изразу „народног генија“, о српским као универзалним симболима. Ако је битка задобијена збирком *Кора* увелико била изнуђена регресивним културним приликама, онда је зрели продор учињен књигама *Усјавна земља* и *Вучја со* (па и књигом *Живо месо* као епилогом), представљао захват што га је модерна српска поезија чекала, дуго припреман. Још од првих оглашења намера, Васко Попа помиње универзални језик песме „са својим коренима дубоко усађеним у земљу и погледом који престиже време“. Песников говор био је разумљив и ван простора „вучјег“ језика, премда је, почетком ратних деведесетих, и Попину митопеју докучила учена оптужница да у српској култури „од убица постају јунаци“³⁵ и да није недужна за тадашња крвава збивања, јер обликује „тајне поруке српства“. Двосмисленост прехришћанског мита о вуку напречац је сведена на извор реалне опасности, а поезија селективно учитана у задатој једнозначности медијског конструкта о Србима. „Вучје копиле“ је на такву инкриминацију унапред одговори-

³⁴ В. Попа, *Сабране песме*, Друштво *Вршац леја варош*, Вршац, 1997, стр. 557–558.

³⁵ Reinhard Lauer, „Aus Mördern werden Helden. Über die heroische Dichtung der Serben“, у: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. 3. 1993.

ло, дубокозначно³⁶: „Лајете лајете лајете // Да ми из грла излази / Познати крвожедни урлик / Који ја називам песмом.“

„Дубоко ту у песничком тлу нашег језика (ван кога се не може учинити ниједан крилати корак у поезији) леже, често запретани под маховином и песком заборавља, извори наших великих, прошлих и будућих, песничких токова“³⁷ – упозоравао је профетски Попа чинећи своје прве крилате кораке, што су га одвели и високо и далеко. Тај наук ваља чути у раздобљу што привилегује узмак од извора сопствене културе, зарад анонимног уливања у океанске токове света. Толике данас ничим не обавезује чињеница да пишу песме на српском језику, те се углавном крећу по летимичној површини, а наслеђе им је терет којег се спремно отресају. Попа је пак задирао у најдубље тло нашег језика, ту изналазио универзалне кључеве, помоћу којих је укорачио у светску песничку баштину века ипак поентираног „новим одсуством дубине“ и „новом културом имица и претварања“ (Фредерик Џејмсон). Ипак, не треба искључити могућност да ће стихови као што су „Путује без пута / И пут се за њим рађа“, или „Поље као ниједно / Над њим небо / Под њим небо“ – ове кристалне, новосковане лирске загонетке – једном бити сматрани делом безимене усмене својине. И није необично што се управо стожерни знаци колективне српске самосвести у њима тако чисто прозиру.

³⁶ Одговор је стигао, и научним аргументима, на идеолошки сужено читање српске културе у напису слависте Лауера: „Све је у њему подређено тези да је српски национални мит опасан и опасно двосмислен“ (Марија Клеут, „Српски мит: опасан и двосмислен“, у: *Лейойис Мајице српске*, год. 169, књ. 452, св. 4, октобар 1993, стр. 397–417); „Лауер је оптужио за ратне злочине српски пагански мит о хромом вуку, светога Саву, Васка Попу, Рајка Нога, Гојка Ђога, хајдуке и народне песме о њима, Краљевића Марка, косовски мит, као и неке видове српског терора над легалним турским и аустријским властима у српским земљама“ (Светозар Кољевић, „Суђење паганском миту“, у: *Полијика*, год. 91, бр. 28940, Културни додатак, 14. 5. 1994).

³⁷ В. Попа, *Сабране ђесме*, стр. 590.

БРАНКО В. РАДИЧЕВИЋ: ЛИРСКИ МИТ О РАТАРУ И РАТНИКУ

... у писмима војника са фронта, чак у сеоским надгробним споменицима. Најразноврснији, најобичнији, најчуднији, изрази мисли.

Растко Петровић

Унутар данас преовлађујуће слике о модернистичком пре-
лому средином педесетих година минулог века упадљиво не-
достаје поезија Бранка В. Радичевића, временом потиснута из
разлога разних, најмање књижевних. У критичкој објекцији
утицајног Зорана Мишића, превагу тада односи антироман-
тички ток поетичке обнове. Мишић је, поводом Радичевићеве
Лирике (1952), препознао „драму која се клони да саму себе
искаже“, али је две године касније пропустио да реагује на
„продорнији крик“ у збирци *Земља*. С друге стране, Борислав
Михајловић даје згуснут поетички портрет *Земље* и високо је
издавају у песничком окружењу: „Нешто паганско и пантеис-
тичко је стопило човека, жену, траву и корење, сплело их не-
раскидивим везама са црном, плодном нашом ораницом.“¹ Ра-
дичевић – као ни Раичковић, рецимо – није раскидао са
романтичким наслеђем, полемички свођеним на „лирику ме-
ког и нежног штимунга“, већ га је регенерисао, преображавао
на трагу, у том часу, скрајнутих „реакционара“ из грађанског
крила авангарде. У наредној збирци, *Вечийа њешадија* (1956),
Радичевић почиње да заснива својствен, повлашћени круг на-
ционалних симбола, што је била жаришна тема Мишићеве по-
ставангардне концепције, а коју је препознавао код Попе или
Миљковића – зачудо не и код Радичевића. А упоредо са радом
на српским традицијским изворима, одао је почаст „дечачки

¹ Борислав Михајловић Михиз, „Тражим боју за своје небо“, у: Бранко В. Радичевић, *Земља*, СИЗ културе, Чачански њас, Чачак, 1976, стр. XI–XII.

наивној и непосредној“ циганској поезији коју је преводио, поезији народа бескућника у име српског народа избеглица и погорелаца, с којим су Цигани увек људски живели, али и гинули од истих крвника.

Мада је доследно остао више усредсређен на извођење појединачних песама и обнову повлашћених тема него на пројектовање и компоновање циклуса и ширих целина, од *Вечийе њешадије* Радичевић почиње обликовање расејаног „крајпуташког“ лирског корпуса. У књизи склопљеној по строжем тематском мерилу, *Војничке њесме* (1961), Радичевић доноси прерађену и допуњену насловну поему претходне збирке, а значајне песме војничког круга унеће и у књигу *Божја крчма* (1965), изнад свега „Сељачку поему“, као и у збирку *Земљосанке* (1978). Већина данас и не помишља да *крајјуџаш* није народни назив војничких споменика у западној Србији – премда је ова реч тек једна од успешних лексичких творевина нашег песника. Живописна камена знамења постаће Радичевићу симболички ослонац за пројекцију противуречне историјско-егзистенцијалне драме појединца, сељака и ратника, бранитеља земље, куће и жене – жедног рада, плођења и живота. Ако је први корак у заснивању нових овдашњих симболичких упоришта био митологизација земље из угла онога што за Земљу (која је и Жена) безусловно изгара и гине, други је корак био песничко тумачење широког распона недожељених тежњи неме множине палих сељака бораца, кроз небројене нараштаје. Тиме заснива песничку слику света што обухвата и високо и ниско, и патос бола и смех, и свето и опсцено.

Радичевић заснива једну продуктивну линију модерне националне митопеје, што ће у послератној српској поезији заузети нарочито место и у опусима других песника. У поређењу са пробраним песмама Љубомира Симовића, од „Епитафа са каранског гробља“ обележеним родним ужичким

простором, претходнички значај Бранка В. Радичевића и његови домети – наравно код оних изразитих остварења – само добијају на вредности. Превласт живог фолклора, завичајног, знаног и вољеног, не значи сигуран ослонац на готове усмене моделе, него преозначење његових чинилаца, чак и када буде ослабила тежња за деформативном страном тога модерног лирског поступка, у познијем периоду писања. А народној основи био је све оданији, с њоме све приснији, како је она потискивана на периферију актуелног идентитетског хоризонта. Ако узмемо као поуздано датовање песме „Сумња“ (1947) – јер објављена је тек пола века доцније, у последњој Радичевићевој збирци песама (*Нове њесме*, 1997) – онда приметке његовог разуђеног крајпуташког корпуса, сасвим личног, посвојеног лирског мита, можемо сместити међу песникове врло ране радове. Песму заокружује слика помне загледаности у ликове војника на сеоским гробљима: „Посумњам у земљу, име, / у прави ток река и невиност Саве. / И ваздан бих да гледам / на старом сеоском гробљу / старе војника главе.“

Након збирке *Војничке њесме*, стожерне збирке реченог тематског круга, налазимо Радичевићево објашњење повести и нарави свога занимања за плаве камене споменике, које ће сам, у име народа, крстити као крајпуташе: „Једног дана, пре десет година, учинило ми се: не треба ићи у далеки свет по инспирацију, погледајмо сами себе у очи. Записивао сам епитафе. Препевао. Писао песме. Бележио крајпуташе. Нисам знао шта ће од свега тога испасти.“² Као да у првој реченици навода одговара на примедбу Зорана Мишића, изнету читаву деценију раније, поводом Радичевићеве *Лирике* (1952): „Тешко бих се, одиста, усудио да посаветујем Бранку Радичевићу да напусти свој малени кутак где је његовој поезији безбедно

² Никола Дреновац, *Писци њоворе*, Графос, Београд, 1964, стр. 418.

и топло, и да пође у бели свет.“³ Али, неће бити случајно да исте године кад и *Војничке њесме* објављује књижицу о „српским сеоским споменицима и крајпуташима“ *Плава линија живојџа*. Критика је благонаклоно примила песниково надахнуто бављење једном скрајнутом етнографском темом, али је пропустила да прочита оно што нама данас изгледа очигледно: програмско, поетичко значење ове кратке монографије, поткрепљене бираним фотосима описаних споменика. Такав превид тим пре чуди, јер песник од првих реченица упућује програмске сигнале, а текст закључује довођењем крајпуташке теме у шири контекст савремених уметничких откривања фолклорног наслеђа, као подстицаја за рекреацију модерног израза:

Незграпна и нескладна фигура била је јединомогућа, јединоистинита. Самоук сељак, орач или осакаћени ратник, постао је велик и самосвојан уметник што нас обавезује да тражимо његово име. То заслужује његов подвиг: уметност коју нам је оставио а која још нема приступа у изложбене павиљоне и музеје.

Одавно је васкрсла уметност многих примитивних народа. Ваљда ће и српска сеоска пластика дочекати свој васкрс. Не треба заборавити: једна црначка фигурина која је доспела у Париз била је прекретница за рађање модерне уметности. Крајпуташ и сеоски споменици обавезују нас не само својим ликовним одликама, већ и садржајем који нас подсећа на корене којима смо везани за своју земљу.⁴

Овде се Радичевић преклапа с кључним местима Мишићеве есејистике, да „савремену поезију све мање надахњује онај рушилачки занос“, него да је она наша себе, поред осталих изворних, запостављених традиција „и у записима са стећака,

³ Зоран Мишић, *Реч и време I. Искушења њоезије*, Нолит, Београд, 1963, стр. 61–62.

⁴ Бранко В. Радичевић, *Плава линија живојџа*. Српски сеоски споменици и крајпуташа, Савремена школа, Београд, 1961, стр. 119.

и у натпису на косовском стубу⁵, као и уверењем да се „права култура не прима из посредничких руку, већ се узима са извора. А тај извор ми не морамо тражити по белом свету, он се налази на нашем тлу“⁶. Пошто је у првој реченици *Плаве линије живоџа* призвао слике из Попиног „Каленића“ или Миљковићевог „Анђела на зиду“, песник се опет загледао у очи старих ратника, издвајајући основне елементе којима гради митопејски опис окамењених ратара и ратника у дугом низу својих песама: „У камену уклесани необични ликови сељака војника. Прво – очи. Некада стравично разрогачене. А некад, заједно са дугачким, пркосним брковима, причају шетретски загробну тајну.“⁷ Давно је указано да авангарду карактерише и оживљавање *алијернајивних* линија књижевности и уметности ослоњених на народну субкултуру.⁸ Преузети знаци из баштине при томе бивају *ресеманџизовани*. Начин како је Бранко В. Радичевић прочитао говор очију и став војничких фигура урезаних у камену пешчанику широм завичајне западне Србије, заправо представља огледну селекцију асоцијативно-симболичких састојака што се комбинују у песмама „крајпуташког“ корпуса.

Најпре – контрастни спој ужаса и смеха камених ликова. Није у опозитним гримасама песник налазио невештину или клесарску погрешку, неприличну на знамењима смрти, нарочито војничке, често у даљини и без гробног обележја. У песми што зајми наслов збирци *Вечџа џешаџија*, а коју песник – нетипично за своје ауторске навике – прерађује, дописује и сели на стожерно место наредне збирке *Војничке џесме*, налазимо овај, гротескно интониран стих: „У чакширама се насмеје

⁵ *Реч и време I*, стр. 179.

⁶ *Исџо*, стр. 176–177.

⁷ *Плава линија живоџа*, стр. 5.

⁸ Александар Флакер, *Поеџика осџоравања*, Школска књига, Загреб, 1984, стр. 46.

камен неким давним смејањем.“ И стари артиљерац Велимир Радичевић, отпоздрављајући небесима на које коначно одлази „смејући се кроз дугачке, / оседеле бркове“ (*Са Овчара и Каблара*, 1970). У песми „Спровоод“ (*Земљосанке*, 1978) – чија су смисаона средишта парадокси „не умиремо, ми садимо кости“ и „смрт је ал у смрти нешто свиће“ – кости се такође смеше. Али, какво је то „неко давно смејање“? Део одговора можемо потражити у окриљу старе културе народа који је такве споменике подизао. Тако, Чајкановић објашњава „да смеј не *йри-йада* доњем свету: он је обележје, манифестација *живоџа* и *живоџине снаје* [...] тај смеј оспособљава их да у том другом свету сачувају *живоџ*, да на неки начин ускрсну и остану *бесмрјни*“⁹. Тематским елементом смеха активирано је његово старо религијско значење, нарочито у случајевима превремене и насилне смрти, чиме је подржан виталистички видокруг Радичевићеве поставангардне поетике. На такав отворени смисао песник рачуна када објашњава поетику сеоског клесара: „Сеоски клесар као да је хтео да храбри и страши путнике и намернике којима је и наменио своје дело. Нико не зна шта се налази с оне стране гроба. Верујте овом насмејаном камену.“¹⁰ Овај карневалски и оксиморонски спој смрти и смеха делује модернистички заошијано – а заправо је заснован на освешћеном древном упоришту.

У дубоком подтексту Радичевићевих песама о белезима палих војника садржано је и народно веровање да су душе оних што су преминули а нису испунили уобичајен животни циклус – несмирене, душе које ваља омилоствити да не почине какво зло живима. Отуда су гробни каменови без гроба (кенотафи за војнике остале негде далеко) места где се несмирене сени

⁹ Веселин Чајкановић, *Студије из српске религије и фолклора 1910–1924*, СКЗ – БИГЗ – Партенон, Београд, 1994, стр. 305.

¹⁰ *Плава линија живоџа*, стр. 17.

смирују, а плава и шарена ведрина споменичке декорације јесте средство да се сени орасположе. Слика игре кола каменних фигура твори језовит, готски зачудан ефекат, али је порекло и те слике староставно. Ресурсе бизарности модерни песник налази у запретаним кодовима старе културе, где такви мотиви нису имали такав статус. Мртви људи у пуној снази траже на оној страни намирење неживљених прохтева. Тако у „Војничкој песми“ песник развија опис ноћног каменог кола:

То ноћ куца у дну шуме да заљуби младе.
Па камени војници изађу на старе чуке.
Ухвате се за окамењене руке.
Где коло ногом стане, бели споменик шикне.
А шума брзо плете опанчиће од лике.
Коленике... коленике...

Прозни корелат наведеног лирског пасажа опет читамо у *Плавој линији живојџа*: „Војник, младенац, претвара се у камен. Израсте из земље сав од рамена. Широка, без стаса и без врата. Само назначен у камену. Прелива се ивицом камена. И са погинулим другима трупка неко мрачно коло које за живота није могао заиграти.“¹¹ Места из песама о крајпуташима налазе пандане на многим местима поетичког есеја *Плава линија живојџа*. Међусобно се огледају и препознају.

Уосталом, у језгру Радичевићеве „крајпуташке“ митопеје смештен је удес војника који свој пуни живот није иживео. Модернистичко напуштање епског третмана рата, што је за толике српске нараштаје био малтене редовна стварност, па тако и за искуство самог песника – значило је пренос тежишта из домена заједнице у интимни домен појединца. У есеју „Језичке могућности“ (1922) Винавер је полемички образложио изражајне циљеве и лимите народне епике, а као песник ће и сам, у књизи *Рајини друјови*, кренути смером што га је озна-

¹¹ *Истио*, стр. 32.

чио: „Изражено је само српско племе, српство, Србин у односу на српство, а не и Србин у односу на себе сама [...] Толики су, можда у себи носили неизражени немир бића, жеђ космичког утонућа, полет звезданих знања. Они то нису изразили.“¹² Истоветно питање поставља аутор криптопрограмског есеја *Плава линија живоџа*, четири десетлећа касније: „Шта ли је он волео у животу? О чему је сањао и за чим је чезнуо? Да ли му је био тежак тај груби војнички занат? Кле-сар неће одговорити. Крије тајну. И клеше мит.“¹³ Гонетање енигме појединаца бачених унутар колективних покрета и повесних полома прешло је у фокус пажње поставангардних песника као што је био Бранко В. Радичевић.

Међу носећим песмама збирке *Вечийа њешагија* управо је она описаног тематског фокуса: „Песма незадовољног тела“. Говорни субјект песме, најпре у првом лицу множине па јединине, сведочи сусрет младог тела са земљом у коју га сахрањују. Погинули је „фокализатор“ самог описа укопавања, несвакидашњег описа датог из хоризонтале:

Лежимо постројени на последњој смотри,
да би устала земља.
Подиже се полако и видик испуњава
до последњег сјаја у нашем оку.
Од живота нас позајми
и – не врати.

Они бесповратно позајмљени из живота („Колико непомирености у нашим телима“) посвађани су са земљом све докле кроз камен не проговоре, јер кроз њих „земља проговара“. Другим речима, народно веровање о коби насилно заустављених у животу, исказује се овде као драма прикраћености, ег-

¹² Станислав Винавер, *Чардак ни на небу ни на земљи*, Француско-српска књижара А. М. Поповић, Београд, 1938, стр. 13.

¹³ *Плава линија живоџа*, стр. 63.

зистенцијалне неостварености. У финалном одељку тело се оглашава из свога, буквализованог, нагонског зверињака:

Ја урлам дан и ноћ. Ја завијам
за животињама свога тела
које су побегле у шуме
[...]
Ја вучје завијам када су беле ноћи
и режим тигра под земљом и мумлам своја леђа.
Ја касачима касам устајања и подне.
Само да бих изјездио из тишине.

Нема сумње да у раној Радичевићевој песми налазимо рефлексе поетике Растка Петровића, у једначењу духовних с физиолошким испољавањима живота, у аграматичким синтагматским склоповима. У збирци *Земља* најпре је реализована Расткова концепција о „трагичној аналогiji живота људи са животом целе природе“, кроз поистовећење земље са женом што рађа. Речена идентификација имала је природни ослонац у лику сељака што је са тлом најтешње везан – и кад је обрађује и кад за њу полагаје живот. У каснијој песми „Сељак“ (*Земљосанке*, 1978) насловни јунак задобија божанске одлике, као светрпљеник и доносилац свеколике обнове:

Пободе шаку у земљу – олиста раме.
Самог себе, докле је ракљаст, укопа.
Прогоре у пролеће из подземља, из таме,
његова деца, без благослова и попа.

Куда год крене по земљи, ниче из стопа
бусеће љуто, плав конопља и павит.
Бију мећаве, кише, сунце шине из топа.
Он се у чвор веже и иде даље, савит.

Људски „судар сексова“ (да искористимо Расткову синтагму) транспонује се на еротски однос човека према митској Великој Мајци, што храни и што сахрањује, и према Жени што га прима у себе. Сексуалност је код Радичевића судар еле-

ментарних стихија, једнако снажних и узајамно разорних. Митски генерисана, суштинска двострукоост, игра замене до-словног и тропичног значења појмова Земље и Жене, радо је упошљавана у Радичевићевим песмама. „Вечерња молитва“ (*Војничке ѿсеме*) памти се по стиху-питању „Па шта си, жено: земља или жена“, као и по виталистичком усклику „Све те рађа, сва се рађаш, земљо очева“ – али и по слици утапања земље у звездану ноћ. У „Љубавној песми“ Радичевић до краја се огољује мотив Свете Свадбе Неба и Земље, присутан код кључних авангардних песника, а код Радичевића је најчешће бива прикривен у подтексту:

Одени небо да блудно земљу сања.
Одени земљу да блудно небо воли.
И врати се из ноћи свога тела
У дан мога тела и ноћ моје смрти.
Врати се с Трубом Љубве док се жари
Исток и мртви падају војари.

Војници, војари, овде су заменили митску фигуру соларног јунака што на западу пада у сутон дана. Као у свакоме виђењу мистично, надрационално постављеном, тако и у песми „Крај-путаш“, сам тренутак војничке смрти претвара се у бескрајно продужену епифанију: „Још падам, плаче невољно безгласје. / И шкрипне тужно опанак у прескоку. / Живот и смрт, немогуће у року, / на војишту су најљубавније согласје.“ *Соћласје* живота и смрти оличено је у обрађеном камену што дозива пролазнике на сеоским путевима, општи с њима и опомиње их – као што песник наводи у *Плавој линији живојѿа* – без којег је, како видимо, недостатно читање његових крајпуташких стихова. Модерно претумачење (а не етнографска дескрипција камених артефаката) на делу је и у лирском и у есејистичком опису, па се супротности два света некако разрешују, доводе у бизарно *соћласје*: „Сељак каменорезац није ни слутио да кривим линијама и јарким бојама пева и слави Србију. Као

Вишњић песмом. Али стравичније, шареније и свадбеније. Тамна је та земља Србија. И само тама могла је да искриви линије, да куцка крива слова која вичу. И та тама дигла се до праве уметности. Вртоглаво се дигла. Потресна и опора. Насмејана и разрока.¹⁴

Вратимо се песми „Вечита пешадија“, чије је место у крај-путашком лирском кругу посебно: „Мртав се усправљам у камену.“ Након „Песме незадовољног тела“, овде се даље развија моделован „национални симбол“ што прераста у свеважећи знамен, егзистенцијалних размера. Резиме вишезначног симбола каменог војника дао је песник у цитираном разговору поводом *Војничких њесама*:

Шта је војник. Он је вечити луталица који тражи мирни кутак да свије гнездо. Часник земље. Не брани он неки мистификовани кров. Брани свој сан о починку и жени. Нежан испод тврде коре копорана, заљубљује се у нагу визију. И тако се опрашта од свих грубости које су га приковале за оружје. Он брани свој сан о земљи, на којој је орач и домаћин, на којој је отац и муж. И земља се претвара у најљубавнију девојку.¹⁵

Унутар оваквог смисаоног конструкта пресудан је поступак апстраховања. Извесне историјске и локалне референце само условно лоцирају опис на тле традиционалне Србије. Множина постаје један. Имена и презимена сажимају се у ознаку – Незнани. Глас песме „Вечита пешадија“ није инокосни случај, него се исказује у безименој и безвременој општости. Његова прича заједничка је прича, без повесних црта. У Радичевићевој митопејској поставци, удес војника заоштрена је слика укупног постојања, а постојање је предочено као ратно збивање, борба непрестана. Смисао ратовања испражњен је, мотиви заборављени, војничке радње крајње су аутоматизоване, безразложне. Лик

¹⁴ *Истио*, стр. 60.

¹⁵ *Писци њоворе*, стр. 418.

жене, обредне жртве рата и пролазећих војски, разлаже се на апстрактну белину коју муж целат носи као попутбину у надисторијском, експресионистички сенченом, апсурдном војничком путу: „Има нечег белог, говорим после хиљаду година. / И потуцам се од бојишта до бојишта. / Пешадија мојих година / корача у стопу за мнош. / Вечита пешадија!“

Као и у другим тематским подручјима што их можемо означити опсесивним, тако је Бранко В. Радичевић и у тематици вечите крајпуташке пешадије прибегавао динамичној тачки гледишта, која укључује различите смисаоне тонове и нагласке. Патријархална слика оца, као и мајке, усложњују се, компликују, чине противречнијим, али се не детронишују, остају на висини, где су и биле. Упечатљива, раритетна „Сторучица мајка“ (*Земљосанке*) дивинизује лик сељанке, с метонимијским фокусом на њене руке, кроз које пролази читав њен и живот њеног порода. Прволик Велике Мајке, испрва препознат у лику Земље, овде се конкретизује у опису силесије послова, профаних и сакралних функција које обавља велика сторука мати српског сељачког народа – као аналогон општеправославној и хиландарској Тројеручици. Песма „Балада о очевима“, из исте збирке као и „Сторучица мајка“, садржи слику очева као мистичне војске предака, у помереном, оргијастичком и застрашујућем лику:

У повечерје земље, кад златне труба,
отварају се невидљиве капије.
И очеви којих нема, наоружани до зуба,
улазе у домове пијани од крви и од ракије.

На њима шињел или натрула гуњина.
У недрима празнина од затрављена рата.
Заборављен је покрет који милује сина
и рука клоне тек спала са нечијег врата.

Паралела с очевима убицама из субверзивних „Видовданских песама“ Црњанског чини се више него јасном. Кружење

једне рђаве ратне бесконачности, слично поенти песме „Вечита пешадија“, тежишни је смисао овога пост-епског призивања ратничких предака. Декларативни слој, чак понегде помало естрадно дат, у Радичевићевим песмама ове врсте садржи отворену антиратну позицију, оснажену свешћу о континуитету затирања српског народа, пароксистички приказану, рецимо, у песми „Повратак“ (*Земљосанке*), где повратак земљи значи сурово суочење са ланцем страдања:

Кад се враћаш земљи,
ти се враћаш оцу,
а гледа те ђед
што јаше на коцу.

Кад се враћаш земљи,
Ти што мртав ниси,
а гледа те отац
што о грани виси.

Нешто је другачије у наративним песмама о Велизару Милосављевићу, сељаку из Дучаловића. У тим певањима иначе се песничка прича посредује гласом фолклорног лирског јунака. У песми „Прозивка“ капетан прозива име Велизара, али у његовој свести, с њим стоје мирно „сви Милосављевићи, / чак тамо до прађеда Милосава“. Исти мотив песник дискретно карневализује у наставку песме:

Али кад капетан Капетановић
одломи његово презиме,
растрчаше се на све стране Николићи,
искачу из старих ровова,
одваљују гробне плоче,
вешала ломе и топове испалују.

Модерни песник се ослонио на старо веровање да нам онострано предаштво помаже у борбама за одржање, а ово-временски читалац овакав исказ прима или као метафорички, или као – чудно познат. Успостављена је веза између удаљених

слојева српске културе и тиме песма бива обремененија значењима које посредује, приводи до читалачке свести. С друге стране, патријархално, чак библијски освештан жанр родослова, Радичевић пребацује преко границе пародије и доводи слику породичног поретка до гротескног изобличења, опет на трагу уводног циклуса *Лирике Иййаке*:

Ја сам десети син, тридесети унук, петнаести праунук.
Смеђег гласа, смеђег ока, смеђе коже.
Као да се сунце процедило кроз колевку.
[...]
Није важно из каквог сам се рата вратио.
Што ми је глас мешавина даха и вина.
Злица је два своја брата убио.
Ја сам га својом руком обесио.
На повратку смерно очи сам оборио:
Преда ме ишетала је мајка.

Вратимо се есеју *Плава линија живоџа*. „Полеђина је обично употребљавана за текст који такође има дражи као резба и рукописна невештина, па ипак, једна речитија полуписменост, јер је емотивна, словно и правописно неука“ – овако Радичевић наставља акрибичан опис сеоских споменика и крајпуташа: „Ако је лице камена решено крстом, фигуром и писмом, полеђина и хрбат добили су орнаментуку и симболе који најчешће говоре о животу умрлих, њиховом имовном стању, дужностима које су вршили за живота, љубавима за војне и за земљу.“¹⁶ Песникова склоност према „једној речитијој полуписмености“ истог је порекла као и авангардна окренутост спонтаним манифестацијама људског духа, дечјем говору и цртежу, наивном изразу, истраживање поетских потенцијала из ванкултурног простора. Зато, осим стилизације фолклорних и завичајних садржаја, Радичевић се, као песник склон играма речи и језичком стварању, наслања и на ту „полуписменост“

¹⁶ *Плава линија живоџа*, стр. 52.

као на извор експресивности. Разиграва и, по његовим речима, „простодушну јоту“, користи њену „дивну непосредност“ у поступцима пастиша епиграфског стила и текстовних формула сеоских споменика. Рецимо, у песми „За војнички споменик“ („Сељачка поема“):

Свеједно је шта је стео, шта је смео,
шта је, тужан, у свом срцу, брате мијо,
заробијо,
шта је бијо,
војаклијо,
снијо, пијо, најволијо,
шта је стео, он је кријо, и тајијо и спалијо,
волео те, Наталијо.

У склопу реченог поступка уочавамо и уметање црквене лексике, иначе умешане у народни језички израз споменика као посебан колоритни нанос, „толико да би се изговорила басом, да би подсетила на упокојну молитву“, како се објашњава у есеју о крајпуташима: „То је смрт света у жутом оку села. / Поворка лелека и аменледујаније. / Крвава мотико у жили храста свела. / Приђите, последње целованије.“ Песник изводи каламбуре с црквенојезичким облицима у следећем примеру из „Сељачке поеме“: „Шта је ово боленије воленије / што штеније умртви ме поштеније / појаније божја песмо за љубавно пробденије / Јави друме куда воде страданија мог леније.“

Поменута „Сељачка поема“ (*Божја крчма*, 1965) у целини нам се указује као пастиш крајпуташких и споменичких текстовних садржаја, у једнако сведеном изразу, испевана са ја-позиције „простодушне“ свести што проговара с оне стране живота, баш према речима песниковим – шеретски насмешено колико и жалобно, за собом и за оним остављеним у протеклом животу. Као да је реч о колажу порука, што сумира читаву наивну епиграфску писменост којој се песник обраћа. У завршном сегменту „Сељачке поеме“, правописна неспретност

и заумна недореченост садејствују у обликовању утиска извесног грча што допире из загробне сфере, с којом имамо неотклоњив шум у општењу:

Заваљивам што сам земља.
Вала што сам селе-брале.
Капу скидам за Србина-јунака-сина.
Вала вама што сам рођо.
Куражи ме што сам млађан.
Заваљивам, раним сина.
Вала штој сам ојд босиља.

Лирска митопеја о српском ратару и ратнику претвореном у порозни пешчаник наговештена је у битним песмама збирке *Вечитиа њешадија* и успостављена у *Војничким њесмама*, али се простире и у више доцнијих збирки, као и у песмама датованим још пре појаве *Вечитије њешадије* – на пример, у песми „Сама“ из збирке *Лирика*, о сељанки што губи мужа војника. Критика овај тематски корпус није примерено сагледала и вредновала, са обликовним и садржинским модалитетима које смо овде покушали назначити, и зато што је изостао песников напор да се накнадно овај, за Радичевићеву поезију стожерни тематско-симболички низ обједини и објави као целина. Отуда је у нашој књижевноисторијској свести увелико скрајнут иницијални удео Бранка В. Радичевића у поставангардној интерпретацији националног повесног предања што се прелама кроз оптику појединачних искустава и малих прича, с великом причом једног народа у позадини. Али, оно што је пробрано и изврсно – а тога нема мало у овом тематском кругу – посведочило је имагинативно бујан и суверено остварен песнички подухват заснован на читању националних симбола, блиско *Усйравној земљи*, „Утви златокрилој“, зрелим остварењима Петра Пајића или Љубомира Симовића. Ма колико, чак инатно, привржен Србији коју памти и Србији за памћење, Бранко В. Радичевић је био понајпре учесник далекосежног модернис-

тичког преврата педесетих и шездесетих година двадесетог века. Чак се, унеколико, испоставља као непризнати путовођа низу млађих изразитих песника истог, сада већ класичног раздобља. „Слушај и памти човече: / у сваком рату бојиште је њивиште“ – налазимо у рано датованој (1954) а позно објављеној песми „Вита јела зелен бор“ (*Витија јела зелен бор*, 1986):

Или, ако хоћеш, именов:

Милоје до Радоја, Властимир до Јеремије,
Петар до Славише, Велизар до Игњатија,
Миломир до Руже и Јелисавете,
Анђелија до Исидора и Петка.

И да се то лепо састави,
комотно стане у једно једино име.
То је Србија.

Земља Србија, питорескни ратари и ратници, с обе стране живота, у лирском миту Бранка В. Радичевића чине један јединствен, нераскидиви предео, „концентрат света“ – како је песник назвао завичај. Предео сејања и рађања са живим речима и речитим гробовима.

БРАНКО МИЉКОВИЋ: СТРАТЕГИЈА ОБРАДЕ НАЦИОНАЛНИХ СИМБОЛА

Откад је добио прилику да обелодањује песничке планове, Бранко Миљковић није престајао да помиње модерну поезију засновану на националним симболима. И не само да је вести о томе подухвату подгревао, него му је придавао привилеговано место у својој динамичној, суверено освешћеној, превратничкој песничкој мисли и пракси. У анкети („Искушење поезије“) у првој свесци часописа *Дело* за 1957. годину – недуго по формирању неосимболистичке групе а пре појаве првенца *Узалуд је будим* (1957/1958) – поред већ афирмисаних имена српске, хрватске и словеначке поезије, међу новим гласовима, реч добија и Миљковић. У кратком одговору, након одређења опште улоге симбола у поезији, прелази на изјашњење о својим амбицијама: „Поетски симболи којима особито тежим, а које још нисам постигао, јесу национални симболи. Мислим да је сасвим могуће да национални симболи добију универзално значење. Уосталом, у то није тешко веровати после родољубиве поезије Оскара Давича и Васка Попе.“¹

Коста Димитријевић, припадник неосимболистичког круга, присећао се тадашњих трибина и сведочио да је у Загребу „Бранко надахнуто говорио о тежњи неосимболиста за синтезом византијске и римске културе са нашим балканским духом“². У есеју „Патриотска и револуционарна поезија“, обја-

¹ Бранко Миљковић, Одговор на анкету „Искушење поезије“, у: *Дело*, год. 3, бр. 1, јануар 1957, стр. 82.

² Коста Димитријевић, „Бранко и неосимболизам“, у: *Кораци*, год. 6, књ. 6, бр. 3–4, 1971, стр. 125.

вљеном постхумно, Миљковић разлучује револуционарну од поезије револуције и објашњава да „само револуционарност може да да националним симболима општељудско значење“³. Напокон, у познатом „минималистичком“ разговору за НИН (у поводу Октобарске награде, четири месеца пре смртног одласка) не пропушта да вредносно истакне циклус „Утва златокрила“, јер му се овде чине очигледним настојања да изгради поезију на националним симболима, који треба да одразе „пречишћено народно искуство“⁴. Заслужује пажњу то што белешка на крају збирке *Узалуд је будим* најављује збирке *Србија на Исџоку* и *Моравске елеџије*. Миљковићев био-библиограф бележи податак да је глас о награди песник „примио у манастиру Жича, пошто је у то време обилазио све значајније манастире по Србији прикупљајући грађу за књигу песама *Србија на Исџоку*“⁵. Приређивачи два тома поезије у издању *Сабраних дела* (1972) позивају се на обавештење добијено од песникове породице да је рукопис *Србија на Исџоку* Миљковић однео у Загреб.⁶ По његовој смрти, најављени рукописи нису нађени на окупу.

За живота објављени Миљковићеви лирски наслови, по структури, представљају збирке песама а не књије, нису формално-тематске целине. Таквим је заокружењима очито тежио, али их већином није доспео извести. (Попа у исто доба започиње реорганизацију збирки *Кора* и *Нејочин-џоље* и даје им коначни облик, изводећи из неких циклуса будуће тематске кругове.) Делови *Моравских елеџија* остали у оставштини унети су у други том *Сабраних дела*: макар четири песме тако насловљене – можда и свих седам нумерисаних песама под на-

³ Б. Миљковић, *Кришџке*, Градина, Ниш, 1972, стр. 261.

⁴ *Исџо*.

⁵ Гојко Тешић, „Био-библиографија Бранка Миљковића“, у: *Књижевна историја*, год. 7, бр. 25, 1974, стр. 157.

⁶ Б. Миљковић, *Орфичко завештање*, Градина, Ниш, 1972, стр. 211.

словом „Елегије“⁷. Затим, две су песме унете у збирку *Порекло наде* (1960), али и, по садржинским наговештајима судећи, циклус „Три елегије“ у збирци *Узалуд је будим* можемо прикључити *Моравским елегијама* – тако да разазнајемо обресе пројектованог лирског рукописа. Чини се тежим послом реконструкција рукописа *Србија на Исиоку* само на основу циклуса „Утва златокрила“ или поеме „Ариљски анђео“, у збирци *Вајира и нишија* (1960). У заоставштини се запажа формална и тематска сродност песама „Зид глава“, „Немушти језик“ и „Апокриф Јабучилу“ с песмама из „Утве златокриле“.

Ипак, да се приближимо замисли *Србије на Исиоку* може нам помоћи репортажа Макса Еренрајха (у библиографији нотирана, али у критици незапажена), штампана у НИН-у с краја октобра 1956, у којој новинар и тада активни тумач поезије представља четири долазећа „песника на асфалту“: Драгана Колунџију, Милована Данојлића, Велимира Лукића и Бранка Миљковића. Овде Миљковић, вероватно први пут – али и најдетаљније, излаже шта би требало да садрже рукописи у настајању. Најпре се наводе речи младог песника: „Хтео бих да на свој начин инкарнирам наше националне митове. Уствари, то је покушај да се поново савременим начином оживи родољубива лирика. [...] Моја родољубива поезија рефлектује осећање човека који је нашао свој мир у оквиру националних граница.“⁸ Може зачудити да исти песник који је, две-три године доцније, као пожељну маску, узео речник владајућег идеолошког дискурса (у есеју „Патриотска и револуционарна поезија“) неувидено образлаже налажење мира „у оквиру националних граница“.

Али, чак и покривен обавезним јавним формулама, спорадично упућује полемичке сигнале ка нихилизму надреалиста

⁷ *Исио*, стр. 33–48.

⁸ Макс Еренрајх, „Песници на асфалту“, у: НИН, год. VI, бр. 304, 28. октобар 1956, стр. 8.

– а у одбрану културе и континуитета, за шта ће се, на пример, залагати и у тексту „Лаза Костић и ми“: „Али Лаза Костић упорно одбија да буде мртав и уђе у историју. Он живи од онога што му дугујемо. А дугујемо му много. Као што сам на почетку рекао, да није њега, ми не бисмо знали за непрекинутост и континуираност поезије. Били бисмо побуњени чардак ни на небу ни на земљи.“⁹ Био је то одјек расправа унутар модернистичког тора који се поетичко-идеолошки раслојавао. Зоран Мишић је, у анкети уз десети број часописа *Дело* (1955), опомињао савременике да „без дубљег поимања чињеница свога властитог духовног живота и своје националне културе не може се понирати у непознато, а камоли у неуклидске просторе и апстрактну мисао куда су многи од њих данас похрлили“.¹⁰ Затим ће, у тексту „Савремена југословенска поезија“ (1957) изрећи да „митови као што је онај о Косову, Ђеле-кули или Сутјесци могу да стану у ред најуниверзалнијих општепризнатих симбола“¹¹. На програмском нивоу, дозив између Мишића и Миљковића једнак је одзиву Миљковића песника на Попину поезију, премда у анкети „Искушење поезије“ млађи песник замера старијем да му симболи нису „довољно национални и конкретни по облику“¹², не би ли, ваљда, преусмерио јавност на своје учинке у тој области.

Вратимо се Еренрајховој репортажи, јер напис пружа додатне, недостајуће податке о изабраној теми. У наставку, новинар укратко преноси шта је даље Миљковић назначио као оквире свога главног настајућег пројекта:

Његова друга збирка треба да се зове *Моравске елџије* – хераклитовско размишљање о прошлости своје земље и времену уопште.

⁹ *Кришике*, стр. 119.

¹⁰ Зоран Мишић, *Реч и време II. Песничко искуство*, Нолит, Београд, 1963, стр. 194.

¹¹ *Исјо*, стр. 171.

¹² Одговор на анкету „Искушење поезије“, стр. 83.

Још необичнија ће бити трећа, недовршена, збирка *Србија на Истџоку*. Концепција грандиозна. У првом циклусу песнички ће се доживети визија свих историских предела: од Нишаве до Сутјеске; други циклус је посвећен јунацима: од Хајдук Вељка до Саве Ковачевића, а трећи биткама: од боја на Чегру до Баније. Синтеза прошлости и садашњости.¹³

Без обзира на то што је ауторски план једно – а остварење нешто друго, постају нам јасније димензије и путање основне намере. Очито је, након свих тих назнака, да је и унутар нама познате Миљковићеве поезије – мада нема ни песама о Вељку или команданту Сави – налазимо градиво за неостварену књигу *Србија на Истџоку* – и то од почетне збирке до последње. У репортажи, истина, нема речи о тематици обухваћеној „Ариљским анђелом“ или „Утвом златокрилом“, до које је Миљковић могао доћи накнадно, у развоју почетне замисли, у дијалогу с песницима сродне вокације, као што је Попа. Још овде Миљковић уводи у видокруг српско средњовековље, залагањем за спиритуализацију љубавне лирике (наспрам „лирике меког и нежног штимунга“), и позива се на „Слово љубве“¹⁴.

На основу концепције пренете у репортажи, можемо видети да су песме из циклуса „За оне које волимо“ (1955) – објављене прво у збирци *Узалуд је будим*, онда у коауторској збирци *Смрћу њројив смрћи* (1959, заједно са Блажом Шћепановићем) – сегмент једне од замишљених целина *Србије на Истџоку*. Збирка *Смрћу њројив смрћи* унеколико је пригодна, посвећена јубилеју СКОЈ-а, и, будући заједничко дело, била је резултат околности. Битка на Сутјесци је најављена у Еренрајховој ре-

¹³ „Песници на асфалту“, стр. 8.

¹⁴ „Љубав (у поезији не у животу) је за њих младе песнике данас скоро анахронизам. А ако је и каткад она нашла право грађанства, њена чулна крила биће знатно скресана. Противник сам сензуалне и еротичне поезије“, каже Миљковић, одушевљен речима Деспота Стефана Лазаревића: „Љубите се али не повредите своје девичанство“ („Песници на асфалту“, стр. 8).

портажи као једна од оквирних тема рукописа *Србија на Истoku*. Као што смо поменули, Миљковић две песме из *Моравских елеија* уноси у *Порекло наде*, а тежишне делове збирке *Ваира и нишпа* чине циклуси „Ариљски анђео“ и „Утва златокрила“. Не треба превидети ни најаве збирки *Орфичко завештање* и *Пуш ка фениксу*¹⁵, уз претпоставку да су тематски припадајуће песме из ранијих збирки биле намењене за нове контексте, што беху у формирању у полудеценији Миљковиће-ве енергичне књижевне активности.

Другим речима, песмама и циклусима националне симболике ваља придодати и родољубиве стихове смештене у збирку *Смрћу ирошив смрти*, а први пут уврштене у збирку *Узалуд је будим*, пре свега поему „Реквијем“. Песник у збирку *Смрћу ирошив смрти* уводи и вишеделну песму „Тјентиште“, тематски и по тону наслоњену на поему „Реквијем“, где је симбол Зеленгоре испредњачио елементарном силом симбола високе планине. Ако пођемо у томе смеру, онда симболика земље – која и у нечијим плакатним стиховима гдекад изнесе архетипске импулсе – код Миљковића добија сложенији семантички обухват, као и мистички парадоксализам жртвене смрти што смрт побеђује. Овај аспект повезује „Реквијем“ с епском смисаоном подлогом „Утве златокрале“. Гојковица, Милутин и Дојчин – као што примећује Хатица Диздаревић Крњевић – „све троје јунака су *жриве*, различите по типу, и сва су три имена у семантичкој зони смрти и њени су симболи“¹⁶. Стилизација крв-не, херојске жртве – мимо површинских идеологема – активира најснажнији обредни смисао песама с мотивима Сутјеске, нових епизованих, митизованих повесних догађаја.

¹⁵ „Био-библиографија Бранка Миљковића“, стр. 157.

¹⁶ Хатица Диздаревић Крњевић, „Утва златокрила и поетика сећања“, у: *Поезија и иоеишка Бранка Миљковића*, Институт за књижевност и уметност – Дом културе „Бранко Миљковић“, Београд – Гаџин Хан 1996, стр. 175.

Земља је, у прелудијуму „Реквијема“, описана као „баштина ветрова“ и баштина оних „што имају мање него ништа“, као „велика урна са пепелом *једне* и заједничке смрти која се понавља / али не преговара са временом никад“. У песми „последња молитва за мртве“ вишегласног „Реквијема“ песник се моли „за њихову / смрт тако потребну против смрти / за оне који су сада једно“. Свакако да се у лирском свођењу колективних страдања у велику „смрт против смрти“ опредмеђује Миљковићева дефиниција симбола „као кондензоване стварности у простору и времену у оно што је есенцијално и битно“¹⁷. Тако, кондензује садржаје повесне и епске предаје, од митске старине до герилског отпора у Другом светском рату, сагласно томе како је у тексту „Политичка песма данас“ представио поетику коаутора збирке *Смрћу њрошњив смрћии* Блажа Шћепановића, с нагласком на судбинском и митском: „Политичка или ратна тема треба да буде једино поетски ангажована, тј. ангажована изнутра. [...] Овај је песник најснажније осетио оно опште, судбинско и митско што се крије иза конкретних политичко-историјских дешавања.“¹⁸

Искључење свега „случајног и небитног“ у дејству симболичке кондензације не само да противречи начелу спонтаности код тада меродавних идеолошких ментора надреалиста, него и поравнава повесне разлике у корист архетипских матрица. Отуда се Миљковићев „Црни коњаник“, виђен на Банији (с алузијом на покоље над крајишким Србима и њихову борбу), „зачен у нашој лобањи / јури од чела и темена“, распознаје као рефлекс древне коњаничке представе бога мртвих, у крајњој линији – трачког коњаника, према Чајкановићу, најдоње праиндоевропске слике божанства. Конкретно ратно збивање је са-

¹⁷ Б. Миљковић, „Неосимболизам не треба бркати са симболизмом“ (Реч је о неосимболизму), у: *Млада култура*, бр. 52, 1957, стр. 8.

¹⁸ *Кршишке*, стр. 216.

жето у општу фигуру што исијава страх и смрт. Мнозина умирања „у времену и простору“ у оваквој симболичкој пројекцији постаје једна, жртвена и животоносна смрт. „Ако то није национална мистика, као што је песнику пребацивано, – а није – шта је онда?“, питао се Милован Данојлић у осврту на песме с националном симболиком у збирци *Вайра и нишија*, служећи се прећутно Миљковићевим програмским ставовима: „Ја бих рекао да је посреди песникова инклинација према колективу, према сржи људске судбине [...] Живот колектива, коме се песник извесним својим симболима приклања, поседује свој континуитет, и пронаћи себе у том континуитету далеко је лепше од робовања тренутном виду стварности.“¹⁹ Приказивач из реда неосимболиста у наставку текста указује на биљке као носиоце „континуитета времена“ и „својстава примордијалног живота“, оцењујући да је вишеделна песма „Похвала биљу“ јединствена поема, „митска, симболистичка ода“²⁰. У „Похвали биљу“ песник шаље више поетичких лозинки у којима прецизније лоцира симболички смисао флоралних мотива, у спреси са елементом родне земље: „Скупљају нас по свету и хране нашу изнемоглост / Из земље закључане пред нашим моћима / Ваде неопходна блага из затворене бразде / Из црне браве за коју нема другог кључа осим биља.“

На другом месту, у песми „Елегија или измишљена идила“, која јамачно припада несабраном низу *Моравских елегија* (јер се „поморавље“ и помиње), базични састојак биља – семе – повезује с водом, тј. моравском топографијом, а обоје – с речима као њиховим супститутом: „О тајно кад сањам да речи нечим заменим, / та поља у семенци јој поморављем зеленим.“ Разуме се, конкретне биљне врсте из фонда народне митологије имају изузетан статус у песмама „Утве златокриле“, оне су

¹⁹ Милован Данојлић, „Симболи суштине“, у: *Дело*, год. VI, бр. 11, новембар 1960, стр. 1297.

²⁰ *Истио*, стр. 1298.

посреднице тајне почела и животне обнове, носиоци „примордијалног живота“, као рецимо у песми „Расковник“: „Отвори семенку у којој нежно чами / Заборављено пролеће.“ Слика биљних сокова се пресликава на слику људског крвотока „што везује кисеоник и време“, тако да је поређење биљног и човековог циклуса овде врло видљиво. За човека и за биљку, укорененост је од пресудног значаја, баш као у „Похвали земљи“: „Помешана са мнош / Знаш ли је.“

У разматрању Миљковићеве поставке земље као вишеструког симбола с националним обележјем, залазимо у подручје које можемо појаснити појмовима Пола Рикера. Подвлачећи да „литерарне фикције“ поседују непроменљиво језгро које је назвао „тјелесни услов као егзистенцијално посредовање између сопства и свијета“, француски мислилац поентира: „Земља је овдје нешто више и нешто друго него једна планета: то је митско име нашег тјелесног усидрења у свијету.“²¹ Ради проналажења „мира у оквиру националних граница“ уполсени су симболи земље, Мораве као знака непрестаног протока у времену, као и бирани списак симбола из српске усмености. Скоро су програмски прозирни стихови песме „Посвета елеггија“ – можда и пролошке у незаокруженом моравском кругу – коју песник објављује још у првој збирци. Лирски опис интегрише слике реке као крвотока, поднебља и његове загонетке, као и „горких дана“ колективног песничког субјекта:

над реком заспала сањаш и горки плод
поднебља загонетке над својим крвотоком
кад минуло време и јаз постаје свод
горких нам дана
[...]
Све што имамо то су наше речи
над водама што слуте тајни сплет.

²¹ Пол Рикер, *Сойство као друш*, Јасен – Службени лист, Београд – Никшић, 2004, стр. 157.

Слику обнове појединачног живота и свеколиког окружења изражава опсежан и визуелно разуђен симбол Мораве. Морава је код Миљковића, као и други национални симболи те стварносни садржаји – тек у далеком наслеђивању. Тако, у првој песми у низу „Моравских елегија“ осталих у оставштини, једино наслов „Морава“ упућује на прикривени лирски предмет. Наредни део (насловљен „Док траје песма“) дискретно почиње да раскрива предметни садржај најављен насловом круга, уводи се алузивни спомен реке: „Ја чујем и видим њену истину / њен шљунак тврд међу зубима / благ у срцу где ми силази по светлост / осетљива звезда.“ У другој песми низа „Моравских елегија“ долазимо до слике измирења два опозитна елемента, сунца и реке, ватре и воде, јер их цикличност изједначава:

Гаси само злонамерне ватре,
сунцу ни у чему није супротна.
Какав страشان склад између
риба и рибара које подједнако води.

Високо један је круг под којим се све одиграва
својом удаљеношћу омогућује нам пространства
ономе ко га схвати буде око главе
и светли док реке теку уокруг.

Сунчев опток и кружење воде израз су тајног јединства, чији је освећени знамен – круг што светли над главом „оног који га схвати“. Још на једном месту у низу „Моравске елегије“, у песми „Химна“, помиње Миљковић „воду која се са ватром мири“. Али, то није једино плодносно слагање супротности у овом лирском кругу. „Оде а опет све је ту“ – парадокс је у којем изнова прозиремо мутни мотив реке из наслова. Потом се, уз спорадична затамњења и обрате, надодају пречишћене, на суште црте сведене слике речног амбијента. У песми „Док трају речи“ доводе се опет у паралелу вода и речи: „Шта речи знају о води / која изгуби све што нађе / коју волим да доказујем

/ коју желим да учиним стварном / а да је не зауставим / а да је не повредим?“

Шта можемо истаћи као првенствену ознаку насловног симбола Мораве него – проток или протицање, кружно у основи. То, наиме, остане када се Морава разложи на битно, на саставке. То је апстраховани, немиметички опис предела Мораве. У песников сведени збир речи важних за препознавање насловне теме јесте *обала*. „Јер нема ничега са друге стране“, пева Миљковић, па израђа одатле архајска представа Мораве као међе светова. Ослањајући се на реч *обала*, делимично у анафоричком низу, у шестој по реду „Моравској елегији“ песник демонстрира разиграну асоцијативност подупрту алузијама из предањских извора:

Обала препричана језиком зелених башта
И белих градова, обала која машта,
Обала заклоњена гласним зидовима,
Обала светлећих маглина и неугашених поља,
Обала против празнине, обала или воља,
Обала која се јавља у несличним видовима.

Обала која се отвара као шкољка, небо у нама,
Крила слична птици, обала сезама
О њене браве од златног заборава
До ње се не долази до ње се лети
Види је само онај ко се сети
Да се окрене Шуми и да спава.

Загонетка Мораве, као део задате „загонетке поднебља“, остала је загонетком и у склопу Миљковићеве неосимболистичке поетике, не мање привлачна, смисаоно приновљена и оснажена, све полазећи од старог значења Мораве као „сваке велике воде“ (Вук Караџић), као мистичне осе српског земљописа.

Бранко Миљковић је проблем националних симбола излагао у контексту развоја жанра родољубиве поезије. „Патриотску поезију, више него и једну другу, карактерише осећање

историчности“²², наглашава у есеју „Патриотска и револуционарна поезија“: „Разлика између патриотске поезије јуче и патриотске поезије данас јесте у томе, што је код прве осећање историчности фолклорно-патетично, а код друге револуционарно и универзално.“²² Песник, затим, разликује два наспрамна приступа култури или наслеђу, код песничких превратника. То је антикултурно становиште (каким се одликују надреалисти), на једној страни, и схватање што културу признаје као ослонац за револуционарне продоре, на другој: „Од руских револуционарних симболиста само је Брјусов јасно схватио да је цивилизација и култура на страни пролетаријата“²³ – даје за право руском песнику његов српски преводилац. Подсетимо се песме „Син земље“ Валерија Брјусова у Миљковићевом препеву:

Ја сам син Земље, где је време кратко,
Где загонетка тамна душу трује
[...]
Од протоплазме до ихтиозаура,
Од дивљака, од секире камене,
Па до храмова гордих међ лаврама,
Од првога човека па до мене.

У песми Брјусова сагласно проговара Миљковићево уверење о непрекиду, континуитету, о загонетки родног предела, али и културних творевина као чиниоцима тајне сопства. Зато је, тако заснован, песник пред фреском анђела у Храму Св. Ахилија и могао изрећи, донекле на Попином трагу, а однекле чинећи себи својствене, игриве полемичке отклоне од Попе, похвалу личној идеал-типској слици: „Ко тебе није видео тај не зна / Себе, ко тебе не виде тај неће / Никуда стићи, јер бескрајан је пут.“

²² *Кријишке*, стр. 234–235.

²³ *Истио*, стр. 235.

Бранко Миљковић, како је у критици примећено, продужује „огледање по дубини националне меморије“²⁴, након Попиног циклуса „Усправна земља“ наставља „процес конституисања идентитета у културноисторијском простору“²⁵. Ако кренемо ка дубљим, авангардним почецима тога развојног процеса – поистовећења с духовном топографијом отаџбине – као зачетника затичемо Растка Петровића, ходочасника по несагледаној баштини српских манастира зарад самооткривања у националној култури, Попиног поетичког и Мишићевог теоријског зајмодавца. „Забуна је сличност“ – Миљковић ипак у наставку дестабилизује, надилази преузету ситуацију препознавања у оностраном, где персоналност прелази у нешто друго: „Моје лице тоне у чудну безличност.“ А ова „чудна безличност“ представља тренутак духовног сједињења, *йранс-йерсоналносй*, никако не – обезличење, губљење личних својстава.

Познато је да Бранко Миљковић – по старом обичају песника као тумача – слободно учитава своје погледе пишући о другим ауторима, нарочито када је реч о сензибилитетски блиским претходницима или сапутницима. Такав је случај и скрајнути песник Десимир Благојевић, од кога је Миљковић могао директно преузети фолклорни мотив „Утве златокриле“, чијој поезији посвећује текст опсежнији од других својих критика. Зато посебно дотиче поетичке танчине у којима се сам огледа као песник, попут момента *завичајносйи*: „Ма о чему овај песник певао, он је увек са завичајним звездама сплетен, и када пева о себи [...] он пева своме завичају и његовим звездама“, пише Миљковић и запажа да неухватљивост и ирационализам Благојевићеве поезије лежи „у предању и тајанству који

²⁴ Новица Петковић, „Инверзија поезије и поетике“, у: *Поезија и йосейика Бранка Миљковића*, стр. 26.

²⁵ Радивоје Микић, *Орфејев двојник*, Народна књига – Алфа, Београд, 2002, стр. 88.

су у њеној основи²⁶. Благојевићевом и своје претечи, Настасијевићу, додељује пробрано друштво у циклусу „Седам мртвих песника“. Настасијевићев књижевни свет, притиснут „родном коби“, довољно је читљив подтекст Миљковићеве песме: предео коме се лирски јунак „приволео“, нечујна мелодија иза горја „размешта предмете у простору“, уклето се тело настањује у „тишини свете сенке“, повратком на „првобитно место“. Завичајни простор, кроз који се одвија примарно „посредовање између сопства и света“, путем загонетне говорне мелодије дозива недозване из самозаборава. А заборав је код Миљковића теоријски повлашћен појам. Дозивамо, стога, Гадамерове речи поводом питања самозаборава језика, за шта се песник и залагао: „Тако из самозаборава језика следи да нас достиже његово исконско биће у којем постоји оно њиме речено, које обавија читав свет у коме живимо и коме припада читав велики ланац предања...“²⁷ Надомак завршнице рукописних „Моравских елегија“ налази се слика потпуног сједињења са појединства са тлом: „ево свлачим своју људску кожу / и у црну земљу лежем.“ У такође рукописном циклусу „Нађена земља“ можемо прочитати песму „Порекло земље и наде“, коју Бранко Миљковић као што иначе чини, свршава помирљивим оруђем лирске парадоксалности: „Да је боље чујем / властите песме певам / враћајући себи оно што сам одузео.“

Кад у репортажи описује будућу топографију рукописа *Србија на Истйоку* – како смо и навели – песник полази (географски) од Нишаве и (повесно) од Чегра, значи креће од места сопственог првог „телесног усидрења у свету“ у ширину националног простора. Миљковић је, поред звучних сентенци, посежући у основе себе и језика којим се сопство освешћује, долазио до ступњева на којима се лично претапа у надлично,

²⁶ Кришћике, стр. 62.

²⁷ Ханс-Георг Гадамер, „Човек и језик“, у: *Свеске*, год. 8, бр. 29, 1996, стр. 99.

у колективну подлогу. „У свем нашем сазнању и мишљењу ми смо увек већ пред-убеђени језичким излагањем света, у коме урастање у свет значи израстање.“²⁸ Зато је овоме песнику био пресудан, најшире и најдубље појмљен, простор из кога је израстао. У оба навођена текста, из 1955. и 1957. године, Зоран Мишић међу репрезентативне националне симболе за којима ваља посегнути сврстава маркантни топоним Миљковићевог завичаја, Ђеле-кулу, већ тада доспелу у Попин ауторски хоризонт. Дата у разазнатљивој слици или алузији, изобличена, растављена на елементе, Ђеле-кула сенчи толике Миљковићеве песме. Она је, како је записао Радивоје Микић, „важна тематска јединица коју је овај песник преносио из песме у песму, настојећи да у њему види симбол који повезује трагична искуства из различитих времена“²⁹. У поеми „Реквијем“ налазимо стих „Узидали су вас у зид невидљиви“, док је у песми „Хроника“ (*Смрћу њројшив смрћи*), у тој мрачној, „телеграфски“ пренетој космогонији, чегарска кула постављена у средиште и ословљена именом: „Четвртога дана сазидаше ђеле-кулу од лобања и шкргута.“ Ђеле-кулу у језгру песничке слике у поеми „Ариљски анђео“ распознајемо бар на три места: као „труле лобање и зид“, опет „лобања трула“ и „зид мушких глава“ – и то у суседству *земље, завичаја и прага*:

Ал не знам сунце што га испуњава
 На уласку у земљу која спава
 Сањајући труле лобање и зид
 [...]
 Држиш у руци ватру као да је
 То нешто стварно, анђеле са зида.
 На уласку у завичај који даје
 Лобању трулу за злато мог вида.
 [...]

²⁸ *Истио*, стр. 98.

²⁹ *Орфејев двојник*, стр. 111.

Звонке руке пружам граду који спава
Пометених језика, са сунцем у бари,
Узиданих мајки у зид мушких глава,
С анђелом у воћу и оку што стражари

У песми „Слуга Милутин“ из „Утве златокриле“, након чувених стихова о изгубљеним биткама што се воде у свакоме од нас, искрсава „зид лобања“. У заоставштини, напokon, остала је песма „Зид глава“, чији почетак гласи: „Празнином омогуће-на реч траје у зиду / Лобање које мутна светлост проби.“

Најгушће је, ипак, сликовним варијацијама Ђеле-куле прожет венац „Трагичних сонета“ из прве Миљковићеве збирке. Други сонет у венцу носи наслов „Кула лобања“, али је овај симбол, у овоме и у више других „Трагичних сонета“ присутан као тренутна, деформисана слика, што је неке тумаче одбило од одгонетања семантичке улоге овога вишекратног симболичког знака. Овога пута, ни наслов није од помоћи у везивању стожерних смисаоних токова, јер ово је творевина недореченог, „сажетог контекста“, а тада се – према наводу из есеја „Неразумљивост поезије“ – песнички језик највише приближава „стању нејезика одакле црпе своју снагу“³⁰. Свеједно, при почетку првог „Трагичног сонета“ затичемо инвокацију „Куле с врхом ван времена на коју дишем“, да бисмо у истој песми нашли и помен простора пре речи „где труне моја глава“. У наредном сонету, осим наслова „Кула лобања“, читамо и стихове чији је сликовни предложак несумњиво споменик са Чегра: „То није љубав то је патња и зид / Од лобања где труну звезде што су сјале.“ У петом, опет, сонету, „Почетак трагања за бићем“, изнова наилазимо на рекреирану пређашњу слику: „Поређане главе у заборављеном времену / Са узалудним мислима и последњим речима / Слуте свој лик у мутноме камену.“

³⁰ Кришћике, стр. 229.

Чини се уверљивим давнашње читање Миљковићевог сонетног венца које је понудио Петар Џацић, можда и под упливом разговора са самим песником. Кључна реч у Џацићевом тумачењу је *првобитност*: „Померање порекла, у чију су славу (и језу) испевани *Трајични сонети* – то је враћање оној првобитности што чами на дну нашег дубоког Ја, и где продире само реч песника. [...] Песничка, преонтолошка моћ схватања, у стању је, мисли песник у друштву са Хајдегером, да открије присуство те првобитности у нама.“³¹ У трагичној динамици трагања за собом и својим језиком, у језгру интимног колико и колективног сећања уграђеног у песничку слику непосредно доживљеног света, обрела се аветињска силуета Пеле-куле, гротескни артефакт завичајне и народне прошлости, трауматичан знак који Миљковић није могао ни посве посвојити – нити га се могао отрести. Овај симбол из ужег матичног простора био је за Миљковића, можемо рећи, опсесивни, фантомски пратилац кроз читаву поезију, мотив децентриран а свеприсутан, подривајући језовити топос смрти у пределу рођења, што га је ваљало, као и друге противности, мирити у његовој поезији.

Миљковићева замисао о заснивању поезије на националним симболима израз је ширег процеса покренутог у првом ешалону поратног српског песничког модернизма, у глобалној атмосфери занимања за почетке, архетипове. Овај подухват није везан једино за неостварене збирке *Србија на Истoku* и *Моравске елеџије*, мада су ови рукописи могли бити сабирна места за оба тока артикулације националне митопоетске амбиције. Осим високо изведених и аналитички расветљенијих циклуса „Аријски анђео“ и „Утва златокрила“, изграђених на средњовековном и фолклорно-епском слоју,

³¹ Петар Џацић, *Бранко Миљковић или неукројива реч*, Просвета, Ниш, 1994, стр. 101.

сажимање српске историје на митску матрицу жртве карактеришу песме с тематским упориштем ослободилачке борбе у Другом светском рату, док најављене старије епско-историјске теме и ликове очито није стигао да песнички обради. Миљковић преноси лирско тежиште на повесне пределе, најпре на симбол Мораве, чиме раскриљује обилати потенцијал митског симбола мајке земље – из које долазимо и куда се враћамо – као и посредничке симболике биља, растиња што собом спаја елементе земље, воде, ваздуха и сунчеве ватре, кореном у родној земљи а изданком над њом. Сви поменути аспекти националне симболике образују корелативну везу, као видови „трагања за бићем“ самог песничког субјекта у домену надличног, предачког искуства.

МИОДРАГ ПАВЛОВИЋ: АНТОЛОГИЈА КАО ПОТПОРА ПЕСНИЧКОГ ПРОГРАМА

Ако помислимо, накнадно паметни, да не мора бити необично што је тек 1964. године обелодањена књига у којој се – као што је указао Драган М. Јеремић поводом *Антологије српској њеснишијива* Миодрага Павловића – „први пут налази српска поетска реч у распону од осам векова“¹, онда предчињеницом да је и након безмало пола века Павловићев избор остао једини у таквом обухвату – морамо бар застати. Да разлоге припишемо нашем пословичном „нехају и немару“ спрам таквих замашних послова најлакше је учинити, али је и недовољно за одговор. Да је, опет, овај приређивачки труд погрешно заснован, зар би се Павловићева књига обнављала и, битно допуњена, доживела десетину издања, остајући и даље актуелна, за разлику од других антологија – у своје време чак мање спорних. А можемо рећи и то да би могућем Павловићевом следбенику посао данас увелико био олакшан, ако не зато што је претходник поставио високе захтеве, онда макар због боље доступности песничких текстова и подробније истражености свих песничких епоха, као и, уопште, средине припремљеније за рад на томе пољу.

Зашто је, дакле, Павловићева саборна књига осамстоletног српског песничког тока – доцније употпуњена усменим творевинама од којих неке потичу „од пре памтивека“ – остала инокосна међу делима антологијске врсте у нас? Разно-

¹ Драган М. Јеремић, „Једна традиција српске поезије“, у: *Борба*, год. 29, бр. 322, 22. 11. 1964, стр. 13.

врстан је списак методолошких недоумица, никако до краја ускладивих, које Павловић спомиње у предговору и напоменама уз прво издање *Антилооџије*, од питања одабира писане баштине средњовековне Србије (ни издалека проучене), онда језичког лика у којем је сврсисходно донети стару и превуковску поезију, до многих других које природно прате рад на корпусу временски толико разасртном, изискујући спорадична (нужна или пожељна) одступања од постављених начела. Ређање „антологичарских тешкоћа“ завршава Павловић изненађујуће простим закључком: „Ипак те околности нисмо могли узети као разлог да антологија наше поезије не почне тамо где и наша литература има свој почетак.“² Четврт века касније, обнављајући слична питања, Павловић опет прагматично закључује: „Литерарни патриотизам не допушта потпуно упрошћавање мисли о књижевности. Остајање при проблемима је плодотворније него пребрза решења која значе осиромашење књижевног фонда.“³ Другим речима, далеко је безбедније, у сваком часу, одустати пред препрекама (нарочито ако имамо сувише затечених и речитих оправдања) него их делатно надићи. Миодраг Павловић је учинио ово друго, јер је такво опредељење проистекло из главног смера његовог песничког делања и јер је, будући зналац и примерно обавештен, препознао епохална кретања „носталгије за синтезом“ (Зоран Мишић), што се указивало као, још преча, потреба српске поезије и укупне културе. А такве тежње биле су сасвим другог смера од Скерлићевих, на пример, који у почетном поглављу чувене *Историје нове српске књижевности* (1914) потпуно одриче сваки континуитет између старе и нове књижевности – чак и онамо где би се, без много напре-

² Миодраг Павловић, *Антилооџија српског јесничког века (XIII–XX век)*, СКЗ, Београд, 1964, стр. 19.

³ М. Павловић, *Огледи о народној и старој српској поезији*, СКЗ, Београд, 1993, стр. 203.

зања, могао установити. Одатле некако и потиче скепса, као и нескривено иронични тон једног од првих приказивача Павловићеве *Анџолоије*, који доводи у питање смисао овога приређивачког дела, критичара убеђеног да антологичар свим средствима настоји одржати „непостојећи континуитет“: „Антологичар Павловић је, по цену занемаривања других и друкчијих токова најновије српске поезије, покушао да успостави искидане континуитете [...] да у многогласју оригиналних песничких личности пронађе заједнички именитељ колективне песничке свести, да од какофоније прави еуфонију, да повуче неиспрекидану линију концептуалне поезије од светог Саве Немањића до нечастивог Јована Христића.“⁴

У српској књижевности на половини двадесетог века сударају се, с једне стране, настојање да се претемељи на старијим традицијама од озваничене и одвећ окамењене деветнаестовековне, као и, с друге стране, борбена, по правилу, идеолошки подржана неспремност да буде призната као целина – с дуговеким институционалним, али без дубинских прекида. Након налета авангардног обрушавања на традицију као такву, тада се, и у нашој књижевној средини, питање нове артикулације односа према традицији наглашено поставља и, наравно, на различите начине тумачи. Таквом опаском Миодраг Павловић и отпочиње свој запис из 1956. године, под насловом „О књижевној традицији“: „На све стране се помиње реч *традиција*. У књижевним разговорима она искрсава као призор који смо навикнути да сретнемо иза првог угла, као химера која нас привлачи, или авет која одбија.“⁵ Павловић, нешто даље у истом тексту, ближе одређује улогу традиције из угла песничког актера: „безбројне везе нас вежу за књижевну прошлост.

⁴ Милош Стамболић, „Поезија – духовна и световна“, у: *Полиџика*, год. 61, бр. 18355, 8. новембар 1964, стр. 16.

⁵ М. Павловић, *Рокови поезије*, СКЗ, Београд, 1958, стр. 5.

Али предмет разговора није прошлост као таква, него баш ове везе, жива пројекција књижевне заоставштине на помичном екрану садашњости.⁶ Исте године, појављује се *Анџолоџија српске њезије* Зорана Мишића, састављена да превреднује једновековни одељак наше песничке продукције. У своме одсечном и полемичком маниру, Мишић исписује и предговор, а тако је и конциповао врло сведен избор песника и песама. „Тако је ова антологија“, наводи Мишић, „добила свој лик захваљујући исто тако *одсутиву* појединих песама колико и присуству других, нових и непознатих. Елиминација је била чак и претежнија, јер до великих открића, и поред свег свога труда, састављач није могао доћи.“⁷ Антологија Мишићу служи као додатно средство у борби за књижевна мерила коренито другачија од затечених. Он се креће у оквиру раздобља које покрива и класична Поповићева *Анџолоџија новије српске лирике* (1911), чинећи отклон од „моде отмености и формализма“, тим избором промовисане. Мишићево виђење заштитног дејства традиције према савремености сугестивно је излагано у написима с почетка педесетих, док у предговору, поред разлучења седам наших лоших песничких навика, готово афективно, показује и извесно узмицање пред последицама удеса наших прекида и наше недовршености, удеса и данас препознатљивог у српском друштву: „Ниједан подухват да се оконча, уобличи, да дође до савршенства. Журећи напред, остали смо без традиција. Треба ли за тим жалити? Можда је и добро што је тако. По ту крваву цену одрицања од оног што су претходници створили пошли смо најзад укорак с временом.“⁸

У овоме последњем налазимо и слово одређене разлике између двојице заточника обнове модерне српске поезије с по-

⁶ *Исто*.

⁷ Зоран Мишић, *Анџолоџија српске њезије*, Нолит, Београд, 1983, стр. IX.

⁸ *Исто*, стр. X.

четка педесетих, критичара и песника, обојице аутора антологија с *йезом*. Павловићева *Анџолоџија српској љеснишиџва* такође је постављена као имплицитна, али на моменте и отворена полемика, сржна провокација одапета према официјелном поретку вредности. Преокрет, првенствену новост у антологијској поставци Павловић представља као крајње обичну чињеницу, са изазовном мирноћом онога који посредује проверене и необориве увиде: „Антологиџар не осећа потребу да објашњава зашто своју антологију српског песништва почиње тринаестим веком, односно, поезијом старе књижевности. Радије би и сам чуо неко објашњење зашто се, сем ретких изузетака, сматрало да наша лирска поезија почиње да постоји од Његоша и Бранка Радичевића. Лепа би то била књижевна и песничка традиција која би трајала тек једно столеће!“⁹ У улози дискретног, господствено провокативног чина јесте лична посвета Васку Попи на почетку *Анџолоџије*, као и несразмерно обимна његова заступљеност у односу на све друге, и старе и нове песнике. Исто тако, Павловић не само да уноси у избор песме Радомира Продановића, песника погинулог у васкршњем бомбардовању Београда 1944. године и заустављеног пре почетка његове јавне књижевне биографије, него и његове теоријске погледе излаже у своме предговору (чак и без навођења пуног имена), смешта га у песничкоисторијски поредак између Настасијевића и Попе, мада то нико пре Павловића, ни после његових респективних аргумената – није учинио. За песника антологичара била је довољна лична овера и уверење о Продановићевој вредности, односно његов утицај на Павловићево духовно заснивање.

Када ишчитамо Павловићев предговор првом издању *Анџолоџије српској љеснишиџва* видимо потанко изложене и образложене – како концепцијске намере тако и унапред срчене

⁹ *Анџолоџија српској љеснишиџва* (1964), стр. 18.

одговоре на очекиване приговоре научне и књижевне јавности. Претпостављене замерке махом су и биле потом изречене, пре свега на рачун сужене перспективе једног протагонисте таласа „деромантизације“ српског песништва. С почетка предговора, антологију аутор назива „естетским експериментом“. Извесно је да то ипак не чини у сврху заштите од примедаба које би могао да очекује. Завршница предговора садржи сукус ауторских, управо песничких разлога за састављање антологије. У подигнутом реторичком тону, финале протиче у знаку похвале традицији, похвале коју малтене „испевава“ један освешћени и надахнути песник, онај који зна да је „свака добра новонаписана песма подстицај за ново размишљање о нашем песничком наслеђу“.¹⁰ Песник што свој првенац, антилиричну и субверзивну збирку *87 њесама* ипак затвара декларативним рефреном „Треба поново пронаћи наду“, па наставља лозинкама нескривеним у насловима наредних збирки (*Сћуб сећања*, *Млеко искони*), у склопу свога песничког призива – па још у наслеђеним ускраћеностима српске културе – морао је нагласити креативно питање одмеравања претходнице и одмеравања према њој, у датом часу свога и општег књижевног раскршћа: „Традиција показује песнику тачно место где се налази, а знајући где је, он може са већом свешћу да се одлучи куда да крене.“¹¹

Једно од изразитих, међу многим дискурзивнијим одређењима претходног опсежног појма, налазимо у следећој реченици поткрај предговора *Анџолоџији*: „Традиција је препород сећања у поворци народа који одлази кроз време.“¹² То место нас напречац уводи у песнички видокруг што обједињава и друге умне и јавне поводе да овакав избор буде сачињен.

¹⁰ *Исџо*, стр. 87.

¹¹ *Исџо*, стр. 80.

¹² *Исџо*, стр. 91.

Кључна је реч овде *сећање*, реч асоцијативно најближа речи *традиција*, чији семантички спратови обједињују лични и колективни аспект. У потоњем запису „Чин сећања“ Павловић као да разрађује претходну давну мисао, којој основано можемо придати централно значење у опису његовог разуђеног опуса: „Сећањем човек остварује целину сагледања свог живота, осмишљава своја дела, дубље разуме општа збивања чији је он део, рукавац, проток. Сећање за појединце, групе и народе је чување и обнављање сопствене форме, путоказ и подстицај у даљем делању, у предузимљивости, проналажењу.“¹³ Ако у претходној реченици спознајемо кључне речи песничког *вјерују*, онда као да се, у наредном пасажу, исповеда она неупитна намера скривена у основи Павловићевог пионирског и уникатног пројекта – интегрисања најбољих текстова осмовековног српског песништва међу корице једне једине књиге: „Ако колективно сећање и није било дато, треба га измислити. У томе је и могућност да заједничка својина успомене буде прочишћена, узвишена, и да се избегну странпутице које кроз сећање воде у нихилистичку идиосинкразију, у философију свеопштег презира.“¹⁴ Може испрва да зачуди Павловићева императивност која се граничи са неопрезом, као на оном ранијем месту где заговара „литерарни патриотизам“ зарад намицања богатијег фонда књижевне баштине. Али, то је окосница програма оне неодложне књижевне акције песничког нараштаја у чијем се прочељу нашао Миодраг Павловић. *Антилопија српског песништва* као целина – с њеним унапред предоченим неусаглашеностима и посебностима концепцијске природе – пример је *ошшиа* у којем ће се пресабрати и успоставити јединствено „колективно сећање“ растрзане песничке традиције.

¹³ М. Павловић, *Свечаности на џлајоу*, Просвета, Београд, 1999, стр. 36.

¹⁴ *Исто*, стр. 37.

Када се, издалека и начелно, сагледају многе околности: 1) да је Миодраг Павловић у своју поетску антологију уврстио и делове прозних житијских текстова, одломке посланица, плачева, записа, молитве извезене на платну и урезане на иконама, поетски снажне исказе чувених и безимених духовника; 2) када поред оверених стихова преношених кроз читалачка поколења затекнемо премијерно објављене, из рукописа донете текстове једва знаних или непознатих аутора из наше упуштене књижевне прошлости; 3) када Саву читамо у преносу на савремени језик, Силуана или анонимног аутора лексички раскошне „Исповедне молитве“ на српскословенском изворнику а Орфелина у његовој славеносрпској смеши – онда тек можемо разабрати како је приметна и смела замишљао овог избора и од каквог је, споља несагласног, материјала антологичар склапао осмовековну целину којој је тежио, програмски обликујући наш, по речима онога критичара – „непостојећи континуитет“.

Свака је озбиљна антологија одиста „естетски експеримент“, како је истакао Павловић у своме предговору. Ни Богдан Поповић (академским узусима обавезнији и од Мишића и од Павловића) није избегао да подвуче *личну* димензију своје селекције новије српске лирике. *Анџолоџија српској њеснишиџва* Миодрага Павловића се, поврх свега, показује као скоро непоредива, па и непоновљива *консирукција*. Посредством Павловићеве *Анџолоџије* многи дотад неуочени или скроз одбачени текстови и аутори нашег наслеђа уведени су у живи књижевни оптицај, укључујући и житијске одломке, од којих су неки – за потребе антологије обликовани као песме у слободном стиху – преношени, неизмењени, у друга издања и друге изборе. Али мисија и смисао ове књиге, потврда целовите традицијске самосвести српске поезије, не престају да се испуњавају. Неке се основане филолошке примедбе не могу избећи када разматрамо Павловићев антологичарски приступ,

мада одиста не преважу у односу на сазнајне и естетске добитке. Дубља, неконвенционална упоришта тога приступа, утемељена на поимању поезије као сегменту „духовне историје једног народа“ давале су предност идеји о антологији као изразу међусобне унутарње прожељности чиниоивој српској ђесничкој ђока. За разлику од Мишића који се, у предговору своје *Анђолођије српске ђоезије*, изриком опредељује за снажне песничке личности а не за појединачне успеле песме, Павловић је ближи гледишту старог Богдана Поповића, јер првенство у избору даје песмама као „несводљивим јединицама, монадама“.¹⁵ Тако му је било могућно, поред придавања поетског статуса писаним споменицима старине, да јаче нагласи нити песничког континуитета до кога му је било безусловно стало.

Павловићева антологија представља захват модерног песника свесног насушне потребе за пуноћом прожимања са укупношћу сопствене традиције, потребе и поетичке и егзистенцијалне, али је, у једнакој мери, захват једног посвећеног српског песника зарад премошћења празнина у самосвести своје културе. Скерлић је, пола века пре Павловића, повукао границу између књижевности и писмености што није књижевност. Пола века доцније поменута граница незадрживо се руши, посведоченом свешћу о иманентним традицијским спонама. Тако и Павловић, у предговору *Анђолођији*, истиче практичне користи његових песничких савременика од обновљених веза с почецима и удаљеним претходницима. Ту корист прозире песник који тек треба да испише *Велику скиђију* и *Нову скиђију*, *Светиђорске дане и ноћи* или *Књиу сђарословну*, а одјекиваће слово и дух старих песника рекреиран и у стиховима других Павловићевих савременика. Напокон, значајно је увидети да је тежиште приређивачког прилаза више песничко него књижевноисторијско: „У нашем старом песништву нис-

¹⁵ *Анђолођија српској ђесниђиђа* (1964), стр. 16.

мо тражили текстове који би били карактеристични за одређену епоху“, наглашава Миодраг Павловић, „него такве текстове, најчешће одломке, који превазилазе канонске и друге церемонијалне књижевне конвенције.“¹⁶ И на другим местима антологичар доноси запажања произашла из прећутног схватања његовог читалачког похода кроз осам неистражених столећа српског песништва као, понављамо, модерног песничког *оџиџа* што треба да поткрепи његове ауторске снаге и размакне нове хоризонте. Свакако да је пасаж који следи инструктиван, не само за песнике него и за истраживаче књижевне прошлости, као и потврђен конкретним учинцима видљивим у овој антологији, пре свега у класицистичкој грани српске поезије: „Савремени песници нас уче да новим очима читамо не само класике наше поезије него и наше мање песнике. Тек тада, кад у тим заборављеним песмама будемо тражили нешто што нико пре нас није тражио, моћи ћемо и да нађемо вредности које пре нас нико није нашао.“¹⁷

Подухват *Анџолоџије српског јесништва* није окончан објављивањем првог издања, пратио је и даље, донекле, развој песничке савремености. Још је важније што је песник Миодраг Павловић и даље испитивао и, напokon, преиначио темељне првобитне поставке, сагласно еволуцији и принављању теоријских и интерпретативних сазнања. Након четири издања и двадесет година, Павловић је 1984. године понудио допуњено издање *Анџолоџије српског јесништва*, у којем је дата, сада већ суштински интегрална слика овог предмета. Укинута је и поднасловна ознака што упућује на осмовековни распон – временски оквири постали су превазиђени пред безвременошћу придодатих производа мита и обреда. Наиме, одсудна концепцијска промена у односу на првобитни лик *Анџолоџије*

¹⁶ *Исџо*, стр. 24.

¹⁷ *Исџо*, стр. 49.

јесте накнадно укључење усменог песништва, чијим се лирским огранком (дуго скрајнутим за рачун епике) такође бавио, у есејима и у *Анџолоџији лирске народне њоезије* (1982). Павловић је, двадесет година раније, одлучно одрицао могућност здруживања усмене и уметничке поезије у исту целину. Након плодног рада на читању поезије у онда актуелном антрополошком светлу, нађен је и кључ обједињења две упоредне и одиста нераздвојиве српске песничке традиције. Исто тако, почетак писменог певања померен је до Константина, словенског апостола Ђирила, додате су песме Љубомира Симовића и Вита Марковића, избор неких савременика незнатно је допуњен (Раичковић, Лалић), као што је антологичар (без и најмање резерве) коначно могао у одабрани низ уврстити и неколико својих песничких остварења.

Нови предговор новом лику *Анџолоџије српској њеснишиџва* заокружује идеју о песништву као изразу „духовне историје народа“, чија је искаркирана верзија садржана у примедби критичара првог издања да, према Павловићу, „нека њоеџска сушиџина свеџа сама пева кроз песника“¹⁸. Српско песништво, у новом предговору, Павловић доследно назива *српском њесмом*. „Српска песма траје од пре памтивека“¹⁹ – стоји на самом почетку. Овако именована, *српска њесма* постаје посредно призната као некакав замисливи језички и смислени ентитет што траје и претрајава. Сам предговор као да је обликован према наративном моделу летописа или житија, док синтезе појединих периода или битних места у развоју *српске њесме* представљају мајсторске деонице Павловићевог поетско-есејистичког стила. Ту *српска њесма*, сликовито речено, поприма обресе јунака дуге повеснице коју прати и уједно исказује. У том смеру, све кључне тачке нашег песничког пута

¹⁸ „Поезија – духовна и световна“, стр. 16.

¹⁹ М. Павловић, *Анџолоџија српској њеснишиџва*, СКЗ, Београд, 1990, стр. VII.

Павловић укратко коментарише, подразумевајући компаративни оквир, указујући на посебности и раритетне одлике *српске њесме*. Овде треба нагласити да Миодраг Павловић, у сажимању огромног распона на битно, издваја моменте чији је значај шири од *ѡарохијалној*, како се изразио у предговору првог издања. Мада је заступео тезу да свако национално песништво има својствену лествицу вредности коју није умесно поредити са другим, поготово великим песничким традицијама, истовремено се залагао за мерила шира од локалних. Повест о Сави и Симеону, пише Павловић, „није свакидашња прича ни у средњовековним приликама“.²⁰ Трагични пад високе државне и књижевне епохе средњег века Павловић сажима у две ефектне и пластичне реченице: „Док Турци надиру ка северу, *српска њесма* замире у плачевима. Плачу писмени и неписмени, плачу удовице великих и малих јунака, оплакују се кнежеви и кметови, сричу своје плачеве патријарси и монаси, нариче се над гробом, над пољем, свуда.“²¹ Слично је и с описом поетског расцвета у доба деспотовине: „Само под Деспотом Стефаном Лазаревићем, Лазаревим сином, настаје привремено пролеће окружено тврђавским зидовима, и песничка реч је опет бодра. [...] Опевање љубави је била једина победа коју је наш народ у тим временима забележио.“²²

Из наведених деоница, можемо приметити доследно грађење, не историјског прегледа са својим погодбама и лимитима, него једне *ѡјојеје* чији је носилац *српска њесма* у покрету кроз векове, у мукотрпном процесу традицијског самоодржања: „Дело Патријарха Пајсија о животу Цара Уроша представља још један позни јуриш и битку за памћење. Чини се: ако запамтимо то што смо били, остаћемо што јесмо. Хитро се сви

²⁰ *Иѡио*, стр. XIII.

²¹ *Иѡио*, стр. XVIII.

²² *Иѡио*.

Немањићи позивају за сведоке.²³ Битка за памћење је настављена у Павловићевом напору да изнова установи, опорави целовитост наше песничке и културне самосвести. И то је срж Павловићевог песничког програма што потврду и потпору прибавља у овоме антологијском пројекту. Према своме основном, далекосежном пројектном задатку, *Антиологија српскої ѿеснишиїва* имала је да покаже једну дотад непотпуно освешћену традицију на окупу. Том је задатку претходило сагласје унутарњег налога песника што културу схвата као прибежиште егзистенцијално опседнутог појединца и заједнице, с актуелним налозима српске културе, раскидане и пометене дугим низом историјских пустошења, чија одложена дејства кобно осећамо и дан-данас.

²³ *Исто*, стр. XXII–XXIII.

ИВАН В. ЛАЛИЋ, ЈОВАН ХРИСТИЋ: ВИЗАНТИЈА И АЛЕКСАНДРИЈА

Иван В. Лалић и Јован Христић песници су сродни у ономе што је налог књижевног времена – који су послушавали и разабрали – а разносмерни у ономе што је аутентични и безусловни налог трагајућег сопства. „Када песници пишу есеје о другим песницима, они најчешће пишу о онима које осећају као своје претке, или као своје сроднике“¹, напомиње Лалић у своме позном есеју о поезији Јована Христића, подсећајући нас тиме на нешто познато, али важно за подсећање. Четврт века раније, Христић пише предговор Лалићевим *Изабраним и новим њесмама* (1969) који до данас представља једно од најбољих читања Лалићеве поезије. Тумачи и песници се, у неким од кључних поетичких полазишта, напросто огледају један у другом, дискретно али неизбежно читавајући и сопствене погледе. Овде су за нас подједнако важне тачке сусрета колико и тачке разилажења, и у есејистичкој мисли и у песничком смеру и учинку двојице песника, блиских пријатеља. Нећемо трошити речи на заједнички теоријски основ, на Елиотове и погледе Зорана Мишића у подлагању њиховог властитог и генерацијског пута у „другу традицију“ и обликовање „личне митологије“. Такво становиште, којим се прави отклон од авангардног негирања традиције уопште, али и традицијске линије што обухвата српски романтизам и српску модерну, тек је први корак у њиховом песничком налажењу. У доба кад излази

¹ Иван В. Лалић, „Пролегомена за једно читање поезије Јована Христића“, у: Ј. Христић, *Сабране њесме*, Матица српска, Нови Сад, 1996, стр. 11.

Христићева *Александријска школа* (1963), исти аутор у књизи есеја *Поезија и филозофија* (1964) наглашава проблем који га тада заокупља: „да наше време нема више једну универзалну митологију [...] Разуме се, сваки је песник у извесној мери дужан да створи једну своју митологију, али је проблем у томе колико су универзални основи од којих он полази.“²

До универзалних основа у градњи сопствене митологије било је стало и Лалићу и Христићу, и обојица се упућују ка подручјима што општа основа могу бити, али су ствар унутарњег одазива онога који бира. И тај избор је учињен, обојица су препознали своје повлашћене просторе, још у доба када Христић пише есеј о Лалићу, где читамо и следеће појашњење:

Византија је наша најдубља историјска перспектива, симбол континуитета који, и прекинут, вреди обновити. Једна паралела готово да се сама по себи намеће: паралела између Византије наших песника и Александрије грчког песника двадесетог века Кавафија. Они су видели да је Византија, односно Александрија хеленистичког раздобља, најобухватнија и најцеловитија перспектива која даје кохерентност и смисао збивањима око нас.³

У финалном делу овог навода крије се кључ Христићеве колико и Лалићеве потраге за дубљим песничким упориштима. Изјашњења самих песника откривају и подвлаче суштину њихових индивидуалних разлика у базичној песничкој слици света, као и поетички разлаз. О томе можемо говорити у широј перспективи, указујући на два могућа пута модерне поезије, чак и ако се пође с приближних позиција. Поред осталих начелних разлучења о Византији, историјској и митској, у разговору из 1992. године Лалић истиче шта је средишње значење његове поетске Византије: „Византија је једна метафора за

² Јован Христић, *Поезија и филозофија*, Матица српска, Нови Сад, 1964, стр. 19.

³ Ј. Христић, *Изабрани есеји*, Српски Пен центар, Београд, 2005, стр. 104–105.

свест о пореклу, свест о извесном насушном континуитету.“⁴ С друге стране, Христићев интервју датован три године раније, приближава нам разлоге његовог опредељења за Александрију. Одредивши је понајпре као „литерарну фантазију“, Христић детаљно оцртава слику античке средоземне метрополе у личној песничкој оптици, повлачећи аналогију према духу садашњице:

Александрија је град у коме се, у једном тренутку, стекло читаво Средоземље. Она је мешавина народа, језика, религија, начина мишљења. Мешавине не рађају ништа добро (ако уопште нешто рађају), али у њима има нешто меланхолично, неко осећање релативности које, сасвим лично, врло волим. Све ствари одједном изгубе своју тежину, све је озбиљно и ништа није озбиљно [...] И ми живимо у једно такво презрело време. У односу на античку Грчку, хеленистичка Александрија је била 'пост-модерна'. А и ми своје време називамо пост-модерним.⁵

Лозинке за распознавање Лалићеве Византије и Христићеве Александрије могу бити синтагме из истоимених песама: „златоподложена слика“ и „дивна мртва светлост“, односно: „отаџбина странаца, несигурна вечност изгнаних“. (Кад је реч о Христићу, треба напоменути да је, с једне стране, Александрија знамен по којем се познаје унутарња ситуација лирског бића, а да му је пројектовани идеалитет освит античке културе, оличен у пресократовцима.) У ономе што су сами песници објаснили као подразумевани садржај изабраних комплексних симбола Византије и Александрије место је разлаза, не само две појединачне поетике, него и две шире концепције. Једна ће, афирмисањем културе као смислотворног рада исходити у дуго одлаганом сусрету модерне и средњовековне поетике, у рекреацији древног сакралног жанра ка-

⁴ Наведено према: Александар Јовановић, *Порекло њесме*, Просвета, Ниш, 1995, стр. 26.

⁵ *Истио*, стр. 49.

нона, а друга ће се поетика, из преузетог античког декора и беспризивне тежње за чулном непосредношћу, вратити на прослављање ефемерних тренутака животног искуства, битних једино за остарелог појединца који се сећа. За Лалића је традицијом посредовано искуство добитак, а за Христића – сувишан терет којег би да се ослободи за рачун ничим посредованог живота. Преко митско-историјске Византије, Лалић доспева до православног исповедања драме људског спасења. Од Александрије и пресократовског интегралног мишљења (што настаје у дотицају с конкретним светом јасних обрису) – Христић на крају свога песничког дела најпрозирнијим сликама и речима слави неповратне мале животне реалије. Међутим, као што се у Лалићевој поеми *Четири канона* (1996) мистерија спасења и „осмог дана Стварања“ прозире у координатама свакодневља, тако се у Христићевим огољеним призорима града и камерне стварности окопнелог појединства умеће несвагдашња атмосфера коју ствара свест о близини смрти као „тренутка општости и нужности“. Лалић, у крајњем исходу, остаје веран поетици „симболистичког наслеђа“, док се Христић, заобилазним путем, приклања авангардној превласти егзистенције у односу на творевине људске културе.

Ако се узима да је претежни пејзаж лирике епохе српског парнасосимболизма било доба јесени и смрти, ако је авангарда (код Растка Петровића, рецимо), померила песничку тачку гледишта ка „рубру пролећа“ и „тајни рођења“, онда је за поезију поставангардног доба особен – нарочито за двојицу изабраних песника – амбијент лета, многоструко симболички осветљен, као и зрелост људског искуства, средокраћа или зенит животне путање. Не само ту, али се на том тематском простору укрштају битне сродности колико и међусобне разлике. Медитеран је њихово привилеговано подручје, мада је календарски и топографски распон Лалићеве поезије умногоме ши-

ри – што има везе са разуђеношћу његовог опуса – за разлику од сведенијег и на хронотоп средоземног сунца и мора ослоњеног Христићевог песничког дела. Обојица здружују увиде из Валеријевог есеја „Медитеранска надахнућа“ с поетичким захтевима за прецизним језичким изразом и развијеном песничком сликом, који су долазили из актуелне француске и англоамеричке песничке сфере, с којом су, и као преводиоци, имали присног дотицаја.

Упоредимо монументалну слику мора у истоименој Лалићевој песми из књиге *Писмо* (1992), које је – поред осталих одређења – описано као „целост што на збир несводива је“ и покретач људских слутњи и уобразиље – с морем у Христићевим песмама, појмљеним као елемент, али још више као природносимболична животна сцена. У циклусу „Mezzogiorno“, у суочењу с елементарним силама и појавама, Христић исказује „страх од апстракција“ и свраћа поглед на своје тело као на једину извесност. Ма колико се склањао од апстракција, један од главних нагласака овог Христићевог циклуса чини свест о надилажењу телесности:

Наша тела ишчезавају у великој нужности
Коју осећамо као благи додир ваздуха
На кожи провидној за све додире.
И то што чини једино наше постојање,
Постаје апстракција без свога средишта,
Започињући поново велику метафору света.

Пратећи Лалићеву и Христићеву поезију у развојном току, учачамо да се море јавља у различитим, тамним и неодређеним сликовним и метафоричким склоповима, а где је ознака за неомеђеност, тајанство и даљину, да би се напослетку дошло до соларно осветљеног средоземног простора. Сагледајмо само Лалићеву песму „Море“ из *Писма* и Христићев циклус „Mezzogiorno“ из *Александријске школе*. Код Лалића увиђамо фокус на сложености и противречју феномена што собом спа-

ја лепоту и ужас, видљиво и невидљиво, свет биологије и свет митологије. Христић је склонији да се ослободи описаног семантичког талога, доживљеног и баштињеног, те да се задржи на целовитој слици једног од четири елемената света. Између Лалићеве представе мора као „празвери која храни метафоре“ и Христићевог стиха „Немогуће је наћи метафору за море“ као да се води иманентни полемички дијалог. Песма „Море“ протиче у напору именована да би се „та целост“ потпуније предочила. Тамо где један песник, са својих разлога, вољно застаје (и тај застанак представља песнички гест), други је кренуо даље, да би доспео до активираних и мајсторски развијених библијских слика мора као оруђа „Богу на служби за страшно умеће“ у челним песмама сваког од завештајних *Четири канона*.

Медитерански тренутак „озбиљног лета“ – послужимо се лајтмотивском синтагмом из Христићевог „Mezzogiorno“ – показује „златну страст постојања и благу мудрост нужности“, равнотежу што рађа „безвремени тренутак слободе“, помирења и сагласја чулног и духовног вида човекове егзистенције. Епифанијски тренутак је, за Христића, остварљив временски оквир склада и идеалитета у животу што је сав у промени и пролажењу. Одатле и потиче Христићева окренутост *иренујску* као опозиту *вечности* – као инстанци где се остварује неостварено или неостварљиво на овој страни живота. Христић не укида трансценденцију, него је своди на емпиријском човеку доступну меру трајања, као што је, исто тако, не тражи и не налази изван чулног додира људске физике са окружењем света. Лето је, другим речима, идеални простор за ефемерни сусрет са суштим. Такво лето прижељкује, у дослуху с Христићевом поставком ствари, и Лалић у песми „Паркама“ (*Смејње на везама*, 1975). Своју лирску концепцију лета, у поменутој песми већ одређену као „начето расулом од почетка“, Лалић продубљује и заош-

трава у песмама из *Писма* („Октаве о лету“, „Записано над једним стихом“, „Никада самљи“), и та је тема привукла пажњу Лалићевих тумача. Разрада и драматизација постиже се увођењем унутарње, духовне оптике, која види оно што око не види. И тај се дубински рад разорења наслућује док је лето у пуном енергетском напону – па су такви увиди смисаона потка песама „Октаве о лету“ или „Никада самљи“. Очито је у Лалићевој обради слика лета двострана и динамична, у себи противречна, док Христић одржава митски заустављену, монолитну представу јединог раздобља што јединки омогућава, макар и на час, хармонију са својим бићем и бићем света чији је део.

С краја једне од последњих Христићевих песама, „Летње литургије за мртвог песника“ – а то је лирски омаж раније преминулом Лалићу – налазимо део у којем се, у дискурзивном лирском исказу, повлачи извесна међусобна поетичка паралела. Наиме, евокујући њихове књижевне разговоре и умне размене, Христић потенцира разлику у приступу једној битној песничкој теми: „Онда песме о Хиландару, које читаш док ја покушавам / Да иза слика и метафора које су већ кренуле својим путем, / Разаберем живот и пределе Свете Горе које смо прошли заједно.“ Лалић усмерава „слике и метафоре“ да крену „својим путем“, путем наслојеног семантичког потенцијала што га собом носе. Дотле се, у Христићевој визури, тежи непосредном опажају „живота и предела“ подручја које за српску културу, и за песника Лалића, има снажан симболички набој. Симбол стоји наспрам дословног значења, симболичка наспрам конкретне слике. То је разлика између прилаза „доброг познаваоца езотерије“ – како лирско *ја* означава лирског јунака – и „непоправљивог емпиристе“, како се лирски субјект самодefинише. У песми „Византија VIII или Хиландар“ (*Смејње на везама*) „љубав за видљиво“ уједно отвара широм врата невидљивом свету:

Јер у видљивом је граница радости
Са друге стране; размер заданога,
Једина могућност да се прерачуна
Недохват, и да се слике развенчане
Сретну: зато се чуда потврђују
У неумитном простору видљивог

У једном разговору, Лалић присваја Рилкеово сликовито одређење песника као „пчела невидљивог“ што скупљају мед видљивог. Нагласак на прецизном опису овде не значи да је визуелним садржајима обухваћена целовита стварност, него подразумева пут ка спајању „развенчаних“ слика, из света доступног и света недоступног оку. Лик изражава пралик, присутно означава одсутно – како учи византијска естетика. Насупрот непрегледном знању света, у Христићевим песмама повратничког, зрелог периода (као што су „Живот сачињен од ситница“ и „По цео дан седим у библиотеци“) из основног сећања или заборава помаљају се митизоване слике зуја пчела из врта детињства и дечачки сан о мору, рајске представе најранијег доба, и прекривају актуелне призоре из библиотеке и велике речи мудрих књига. Наспрам универзалних истина и обухватних амбиција односи превагу тај „живот сачињен од ситница“, мајушне или елементарне лепоте што се не могу „описати друкчије него општим местима“. Са културног памћења, Христић тежиште преноси на сентименталну меморију, вредности су подвргнуте превредновању. Чулно сећање и сентиментална историја задобијају врхунско место на хијерархијској лествици, докле опште вредности губе пред извесном чињеницом да се лични чулни живот гаси.

Постојаност текстуалног памћења изједначена је са збивањима што тренутно одлазе у неповрат. Али с такве полазне, нулте тачке нагло почиње да расте вредност тих тренутака. Околност да песник на важним местима збирке *Александријска школа*, а особито у позним стиховима, семиотизује ефемерне

осете протеклог живота а обезначава културни пртљаг – проистиче из аксиологије „непоправљивог емпиристе“ и сензуалисте. Силазак с равни културног памћења, тј. великих прича или метанарација, на раван приватних микронарација, завршава се код Христића на базичном чудном нивоу. Не сан о мору или идијски врт са пчелама – него упамћени осети чула, од виших ка нижим чулима, попут додира, остају на крају, када све друго ишчили. Сам нагон живота, у крајњим часовима, као на неосвећеном почетку, истура напред оно чиме прво упознајемо свет, тактилне акте – онда и рад других чула. Песник који, мимо свега што напамет зна, потврду постојања налази у „додиру песка на кожи оклопљеној сухим ветром поднева“ није ни могао другачије поентирати песнички опус него уздицањем гласова, сенки, погледа и додира што израђају из дубине интимног сећања у ранг крунског доказа да живот још увек постоји.

Свршетак Лалићеве песме „Мнемосина“ (*Смејње на везама*) програмски декларише да „нама је задано / Да сећамо се, да задајемо ударце“. А до тога финала стижемо након лирске медитације над Аквилејом, местом с бројним остацима повесних слојева. Сведочи се и дубина времена протеклог тим простором, у историјској свести невидљиво присутног, утиснутог у доживљају лирског посматрача. Или, објашњено речима из песме „Места која волимо“ (*Чин*, 1963): „Кад одеш, простор за тобом склапа се као вода, / Немој се освртати: ничег ван тебе нема, / Простор је само време на други начин видљиво, / Места која волимо не можемо напустити.“ *Ничеї ван њебе нема* – апострофира лирски глас Лалићеве песме, али то не значи, као код позног Христића, излучење свих надличних трагова у часовима крајњег свођења животних рачуна. Места која волимо „постоје само по нама“ и наш су део посвојени знаци културе у којој се препознајемо или огледамо. У ходочашћима по иностраним местима памћења, проналази се другост што, по Гадамеровим речима, „позива на сусрет са самим собом и која

доприноси том сусрету“⁶. У песми „Завичај“ (*Изабрane и нове њесме*) Лалић развија опреку *џуђе/своје*, с тим што је то *своје* заправо у настајању, у самоизградњи „по туђим земљама и градовима ходећи“:

Срца стегнута као грло пешчаног сата
Састављао сам завичај,

део по део.

Од знакова који ме сустижу као правда
Са друге стране, где је повод љубави неважан
А љубав насушна: ево, увек се враћам
У круг опасан присним именима, као кулама –

То је мој завичај, моја једина извесност

Одговарајући на питање о опасностима од „духовног провинцијализма“, у разговору из 1970. године, Лалић заступа (за тадашњу културнополитичку климу) дисонантну мисао, чврсто повезујући удео матичне културне меморије са захтевом за културном ширином: „Провинцијалан је дух који одбија да се сећа, који се одриче својих координата заданих у језику – у традицији, историји, судбини, духовном простору тог језика.“⁷ Сродно становиште поводом базичне улоге матичног језика (и културе) заступа и Гадамер, када каже да је језик „пре свега оно што говори природна језичка заједница, и само ће природне језичке заједнице бити у стању да скупа изграде оно што их сједињује и што препознају у другом“⁸. Места која волимо, у истоименој Лалићевој песми, не морају бити унутар отаџбинске географије, али песник питање завичајности, основне духовне настањености, неизбежно лоцира у културну област којом је формативно одређен:

⁶ Ханс-Георг Гадамер, *Евројско наслеђе*, Плато, Београд, 1999, стр. 20.

⁷ Наведено према: И. В. Лалић, *О њоезији*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр. 268.

⁸ *Евројско наслеђе*, стр. 21.

Најзад, то је она тачка из које најбоље видим и најпрецизније одмеравам време и простор [...] Када кажем Ресава, када кажем Византија, покушавам да нешто опште одредим посебним појмовима који су ми блиски. Када кажем Дела љубави, и то доведем у везу са Византијом, ја тражим извештај склад, меру, систем, могућност тачног исказа – а не неки 'наглашено национални правац кретања'.⁹

Управо финале песме „Ресава“ (Круї, 1968) у часу буђења лирског гласа доноси мутно присећање: „Горких устију, са амнезијом, / И стојим пред стражом која ме пита лозинку / Језиком мога племена.“ Појединство се свесно, по своме избору, повлачи пред искуством старијим од њега самога, поклања пред здањем основнијег језика којег сриче у општењу с историјом и заједничким континуитетима. Излазак у поље надличног трајања, из прекратког личног у повесно памћење, представља смео заокрет просвећене модерне песничке свести, суочене с тиме да „страшан је напор да се љубав препозна / У нестајању“ – како читамо поткрај песме „Мнемосина“.

„Свако време има увек довољно историје за собом да би је могло осећати као терет, и ми смо час сувише млади, час сувише стари, већ зависи од тога с које стране и на који начин посматрамо и просуђујемо“¹⁰ – писао је Христић. У песми „Калимах код пирамида“ из *Александријске школе* насловни лирски јунак прелистава рукопис заборављеног писца и размишља „како су срећни они којима се, / Претвореним у прах, ни име, ни дела више не помињу, / И који сада мирно проводе своје дане на Острву блажених“. Памћење, магацин стеченог и наслеђеног искуства ствара оптерећење што може нарасти до неподношљивости. За ослобођење од неизмерног притиска постојања, очевидно, није довољна само смрт, него је, у тежњи за самопоништењем, потребан и заборав. С друге стране, неко

⁹ *О поезији*, стр. 269.

¹⁰ Ј. Христић, *Облици модерне књижевности*, Нолит, Београд, 1968, стр. 147.

незапамћен, у Христићевој песми „Читајући Хорација“ (из исте збирке) додаје свој стих на маргину књиге римског песника, књиге већ и саме „покривене прашином“, у очекивању да било ко, било кад, прими „у своје срце, драгоцени дар те тавне музике, / Усамљен и сам“. У поменуте две песме Христић показује две крајње тачке на замишљеном емоционалном клатну између воље за опстанком у памћењу и нестанка у забораву.

Када у песми „Писмо“ посегне за непризнатим почелом „винчанског писма“, знакова пронађених у најдубљем тлу данашње Србије, Лалић залогу трајања налази у самом чину семиотизације, сећања и означавања присутног, али и прошлог и несталог, или осталог у текстуалним или непотпуним троговима: „Свет траје, јер значи.“ Постмодерном „неповерењу према метанарацијама“, чија наративна структура, како Лиотар наводи, „губи своје [...] велике јунаке, велике опасности, велике перипетије и велики циљ“¹¹, Лалић субверзивно противставља „ултимативно поверење у божанску ’икономију’, односно план спасења“¹², враћа поверење у велику причу хришћанске предаје. У тестаментарним *Канонима* песник иде и корак даље, уводећи у модерни оптицај скрајнути сложени жанр средњовековне поезије. Не само што свој индивидуални глас молитвено утапа „у грешном мноштву“, него и признаје превласт чврсте „воље“ жанра у односу на променљиву вољу аутора и ауторских поступака – по узору на стару сакралну књижевност. Остају ли ранији песнички глас и савремени етички рукопис распознањиви у самонаметнутим жанровским погодбама? Довољно је критика понудила образложених потврдних одговора, уочавајући продуктивну напетост између чинилаца ироније и афирмације у *Канонима*, између ка-

¹¹ Жан-Франсоа Лиотар, *Постмодерно сћање*, Братство–јединство, Нови Сад, 1988, стр. 6.

¹² *О поезији*, стр. 288.

нонског и личног исказа, баш као што је Аверинцев поучавао, повезујући питање форме са теодицејом: „Форма се контрапунктно спори са *садржином*, даје јој противтежу садржајну у самом свом принципу, јер *садржај* – то је сваки пут људски живот, а *форма* – подсећање на *све*, на *универзум*, на *Божји свет*.“¹³ Византија, уведена као симбол у раној Лалићевој поезији, помно обликована у различним упризорењима „дела љубави“ и актима културног сећања, коначно и суверено је поунутрашњена унутар његове позне, провокативне и модерне лирске поетике као тежишни чинилац, на начин можда понајмање очекиван. Тиме је омогућено да ишчитамо дубинско и активно учешће знамења и духовних координата средњег века, као најдоњег камена делатне националне традиције, под светлом драматичног и славословног финала *Четири канона*, као противтежу метежу „десакрализованог космоса“ и посувраћене епохе на граници векова. Лалић је остварио оно чему је водила матица магистралног тока српског модернизма, и у његовом капиталном, показном примеру неизбежно је суделовао усмерени рад бираних претходника, дуго и нелако освајање базичних простора традицијске самосвести и њихово преспајање с песниковом и нашом временском тачком, с које је, након свега, било видљивије и последње и прво у нашем заједничком искуству.

¹³ Сергеј Аверинцев, „Ритам као теодицеја“, у: *Српски јуи*, год. 3, бр. 4, јесен 2010, стр. 90.

БОРИСЛАВ РАДОВИЋ: ТРАУМА НАСЛЕЂА

Колико год деценијама, из песме у песму, Борислав Радовић спроводио стратешку игру скривања, при чему је „критику тако успешно увлачио у двосмислену ’имагинацију читања“¹, толико је на размеђи векова, кроз подробне есејистичке и друге коментаре читаоцима дотурио многе недостајуће кључеве, или барем путоказе за оријентацију у његовим песмама. У једном разговору о поетици, Радовић истиче „да се сваки песнички поступак посредно остварује и као критички, у односу на поезију уопште и у односу на сопствени претходни рад“². Писање сваке нове песме, другим речима, реактивира питање укупног наслеђа. Отуда, простор наслеђа стално титра пред очима песнику дубоке и преиспитујуће самосвести као што је Радовић. И такву свест испољава у низу сумирајућих прилика. У слову у Бранковини разрађује пређашњу мисао и подвлачи да се песник „неизбежно, сваким иоле озбиљнијим и заснованијим покушајем, одређује према ономе што зовемо наслеђем, било да у њему тражи подршку или налази препреке остваривању сопствених намера“³. Радовићево признање наслеђу има релативну вредност. „Заједничко пам-

¹ Славко Гордић, „Залазак језика“, у: *Књижевност*, год. 39, књ. 38, св. 10, октобар 1984, стр. 1699.

² Наведено према: Александар Јовановић, *Порекло њесме*, Просвета, Ниш, 1995, стр. 67.

³ Борислав Радовић, „Пред успоменом на Десанку Максимовић“, у: *Песме, Задужбина Десанке Максимовић – Народна библиотека Србије – СКЗ*, Београд, 2002, стр. 202.

ћење, традиција и други чиниоци који пружају ослонац и подршку јесу важни“, каже у запису о Дучићу, али и напомиње: „Кад проговара, песник је сам; и остаје сам докле год заувек не заћути.“⁴

У каквој се слици Радовићу приказује удео наслеђа у поезији? Отприлике као у оној из његовог пригодног обраћања „на жичкој песничкој свечаности“: „Данашњи песник је свестан да безброј претходника, знаних и незнаних, на неки начин суделује у његовом чину.“⁵ Мотиви многогласја, пројављења непознатих гласова, проткивају више Радовићевих песама из периода од *Маине* (1965) до збирке *Ојиси, ѿсла* (1970), у којем је тематизација наслеђа драматично постављена, у свој неухватљивости лирских смисаоних токова. У песми у прози „Наше реченице“, на пример, опис готово физичке стране говорног акта прекида се питањем да ли су наше реченице одиста *наше*: „Или су наше реченице већ унапред биле изгубљене и завршене, а то само њихови одјецци допиру, одрубљени, гомилају се по угловима странице ноћи. Наше реченице – ко је то рекао?“ Да ли се смисаони нагласак на *друјима* тиче синхроније или пак наслеђа – овде се, штавише, чини мање важним. По Радовићевим речима из доба настанка ове песме – без обзира на ону песникову самоћу пред језиком и светом – поезија као „обраћање некоме“ представља „празник мноштва и множине, која, као што знамо, почиње са бројем два“⁶. У песми „Обноћница“ опет слична запитаност („Ко говори с нама углас? Ко се то руга? *Ми?*“), док се у песми „Рт“ над мо-

⁴ Б. Радовић, *О поезији и о ѿесницима*, Глас српски, Бања Лука, 2001, стр. 61–62.

⁵ Б. Радовић, „Гостима на жичкој песничкој свечаности“, у: *Борислав Радовић, ѿесник*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, Краљево, 2003, стр. 24.

⁶ Б. Радовић, „Гостима на једној песничкој свечаности“, у: *Рађање модерне књижевности. Поезија*, Нолит, Београд, 1975, стр. 573.

рем распирује „светиљка гласова“, у атмосфери мистичног архетипског стапања елемената земље и воде, лирског појединства са целином од које је откинута:

Већ распознајем и обресе гласова,
разликујем их по зрелости и боји,
пратим како се дижу, расту
и сједињују у напеву
који ми плови у сусрет, као земља.
И ја, земља,
додирујем челом њихову колевку
пре него што им се придружим.

Наш говор није само наш, или, како би Јунг рекао, онај ко говори у прасликама, „тај говори са хиљаду гласова“. „Језик од песника свесног свог положаја“, примећује Тихомир Брајовић поводом Радовића – „неизбежно ствара *медијум ѿрансијерсоналној исказивања*.“⁷ Овом поетичком случају још потпуније одговара поставка Ролана Барта, који књижевну модерност повезује с проблемом језика, јер „писац хотимице поставља захтев за слободним језиком на његовим изворима“, али не може без подземног уплива наслеђа: „Притисак Историје и традиције одређује могућна писма једног писца [...] писмо остаје пуно успомена на своје претходне употребе, јер језик никада није недужан: речи имају посебно памћење, које се по-тајно протеже до средишта нових значења. Писмо представља управо ту нагодбу између слободе и сећања.“⁸

На супротном крају свести о неизбежности сусрета с наслеђем, Радовић указује и на „известан дисконтинуитет који је у природи сваког говора па и песничког“⁹. Утолико му је и

⁷ Тихомир Брајовић, *Од мейшафоре до ѿсеме*, „Григорије Божовић“ – Прo-света, Приштина – Београд, 1998, стр. 124.

⁸ Ролан Барт, *Књижевност, митологија, семиологија*, Нолит, Београд, 1979, стр. 13–14.

⁹ *Порекло ѿсеме*, стр. 67.

свако претходно искуство значајно као „негативно искуство“ или „забрањено тле“ – како описује „дослух са традицијом“ узоритог савременика, Васка Попе. На другом месту још је изричитији: „У неку руку, модернизам није ништа друго до збир различитих одступања од канона, порицања и одбацивања неприкосновених узора заједно с њиховим схватањима о уметности.“¹⁰ Али, овај песник не би био веран декларисаном и практикованом динамизму да остаје поглавито на координама порицања и отклона од претходника.

Борислав Радовић једном бележи да је модерно искуство „без зајемчене дубине“, те да је дубина „последича урањања“. Урањање у језик припада реду кључних ознака Радовићеве лирске стратегије. Одавно је Новица Петковић приметио: „Радовић је од оних песника код нас који знају да ускладе сазнања и резултате до којих је дошла модерна поезија са супстанцијом-континуитетом који налазе у дубинама матерњег језика; зато се његова језичка иновативност доживљава као у живот враћен стари, и већ заборављени, елеменат, а његова језичка 'старина' – као модерна песничка новотарија.“¹¹ Истраживачи Радовићевог језика истакли су употребу архаичне лексике и облика попут аориста и имперфекта (Милорад Радовановић), док се доцније Александар Милановић бавио употребом глаголских прилога, те извео општији закључак „о срећном споју различитих српских културних традиција у Радовићевој поезији“: „Она је кроз употребу маркираних глаголских форми – нпр. глаголског прилога прошлог – ослоњена и на преддуковско, црквенословенско и славеносрпско наслеђе, које је партиципе имало у живој употреби, али истовремено и на језик Вука Стефановића Караџића, где је употреба глаголског прилога прошлог такође изузетно честа, што се тумачи књиш-

¹⁰ *О поезији и о њеницима*, стр. 283.

¹¹ Новица Петковић, *Аршикулација њесме II*, Свјетлост, Сарајево, 1972, стр. 188.

ким утицајем.¹² Ово је један од јасних показатеља Радовићевог урањања у језик и активирања бираног речничког фондуса.

Упућујући на језик као на припадајуће поље песничког рада, Радовић га описује као најпотпунијег садржатеља наслеђа, који песника одсудно усмерава: „Фразеологија додуше допушта да неко *влада језиком*, али је тај израз далеко од дословног значења. Уистину овладати језиком значило би имати сваком часу на услузи целокупно искуство, памћење и уобразиљу, нешто налик Борхесовој Вавилонској библиотеци.“¹³ Језик увек има последњу реч, записује опет негде другде. Ипак, не бисмо могли рећи, за формативну Радовићеву фазу нарочито, да је *Вавилонска библиотека* најподеснија метафора у опису песничког односа према наслеђу. Пре бисмо рекли да је Радовићев приступ култури као здању континуитета и баштињених знања у основи авангардан, на једном полу свакако опредељен „чежњом за првобитним нередом и рајским незнањем“.¹⁴ Песник програмски упира поглед ка почецима језичког израза, ка усменом друштву, оном где је, по речима Ерика Хавелока, ритмички говор испрва имао улогу „средства за складиштење културних информација“, а „одговорност за чување језика била у рукама саучесничког деловања поезије, музике и плеса“¹⁵. Нигде непосредније није речена тежња за нултом тачком изражавања, на међи предсвести и свести, него, рецимо, у циклусу „Река жива“, из књиге *Брајсџиво њо несаници* (1967): „Говорим, а ти ме учиш нагласку изгубљеном још од прародитеља, враћаш ме раздобљу усне.“ Стицај говора, музике и покрета – представа је обнављана у Радовићевим песмама. Метонимијско „колело што плеше око ватре или хумке“ у песми „Белина“,

¹² Александар Милановић, *Језик српских њесника*, Завод за уџбенике, Београд, 2010, стр. 113.

¹³ *О њезији и о њесницима*, стр. 122.

¹⁴ *Порекло њесме*, стр. 73.

¹⁵ Ерик А. Хавелок, *Муза учи да њише*, Светови, Нови Сад, 1991, стр. 98.

или беспримерна снага „која се мора изгубити / да би се око ватре укруг село / и певало, да ватра дуже гори“ у песми „Неимари“, или несагласни „жамор код огњишта“ у песми „Зимска маштарија“ – ове слике чине привилегована места, зато што је то почетна ситуација поезије у заједници, образац који савремени песник стално има на уму.

У овде навођеном говору из Бранковине, Радовић описује писање песме и песнички поступак као начин изјашњења о претходницима, избор којем приписује тамновилајетски карактер, о „наслеђеним средствима“ што их прилагођава, преиначује и завештава даље, наследницима. Опет призива песничку праситуацију с пећином и ватром, као мерило и за песнике дан-данашње: „У светлу тих одлука и настојања да се оне што доследније спроведу, песник стиче – или не стиче – нешто од оног достојанства које имамо у виду кад га поредимо с пећинским ловцем, нашим претком који је започео борбу с хладноћом, помрчином и неизрецивим не знајући ни за патетику ни за иронију, ни за хвалоспев ни за побуну...“¹⁶ Егзистенцијални смисао поетског чина Радовић изводи из описане праситуације, предачке борбе „с хладноћом, помрчином и неизрецивим“. Радовић свакако следи далеку подуку Растка Петровића да је у „почетним, у примитивним радовима, у основном, тј. геолошком фолклору“ сачувано највише „инстинктивне спонтаности, неког хумора и ведрине, неке оштре, неизглачане трагичности“¹⁷. Борислав Радовић шездесетих година минулог века обазриво следи наречени поетички подстицај, слично Милану Дединцу, такође носиоцу својственог лирског повратка „изворима живота“. На тим почецима песник види мноштво, из којег се појединоство још не издваја – а издвајању и слободи нагонски тежи. Онде где његови авангардни претходници застају у патосу личног откривења пр-

¹⁶ „Пред успоменом на Десанку Максимовић“, стр. 202–203.

¹⁷ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, Нолит, Београд, 1974, стр. 316.

вине потиснуте културом, Радовић отпочиње своју „побуну милоште“, да призовемо речи из песме „Гатар горосеча“, код које застајемо јер у тексту и подтексту оцртава обресе његове поетике наслеђа.

У песми „Гатар горосеча“ Радовић допушта да иза наслова и описа лирског јунака недвосмислено сагледамо фигуру „оца наше савремене писмености“. Поднасловна назнака „по Бранку Радичевићу“ додатно упућује у томе смеру, док нам је Ђорђије Вуковић одавно скренуо пажњу на Радичевићеву поему „Пут“ као на подтекст¹⁸. Кад прочитамо ову десетерачку сатиричку алегорију датовану 1847. године, кључне за Вуков „рат за српски језик и правопис“, постаће јасније да је у обе песме смисаоно тежиште питање избора продуктивне, изворне позиције стварања, или – по Дединчевим речима из есеја о Радичевићу – одвајање „онога што је живо и оног што је мртво“. Дат у назнакама лика културног хероја, горосеча ослобађа простор, како стоји у Бранковом „Путу“, од „чкаља, бунике, татуле, штирине“, тј. староцрквеног и класичарског језичког баласта, утире нову стазу и посипа народно семе. Радовићев опис опомиње на Попину митопеју о хромом вуку, али је највећма одређена визијом новог почетка након великог раскида и чишћења језичког терена:

Чуо сам како му је с огрице
тридесет гласова певало о врату;
на прагу нечувеног светогрђа,
пијане од неких крилатих значења,
басме су своје слокове зобале
из његове кошчате шаке.

У есеју о Езри Паунду Радовић евоцира подтекст пређашње песме, успоставља аналогију између српског и америчког

¹⁸ Ђорђије Вуковић, „Заменице, лица, замене“, у: Б. Радовић, *Изабране песме*, Рад, Београд, 1979, стр. 13.

превратника, чистача традицијског растиња: „Витман је, каже он као да парафразира нашег Бранка Радичевића, крчио шуму, ’обарао стабла,’ а сада је дошло ’време за резбарење.“¹⁹ У слици узајмљеној од Паунда заправо се очитују две епохе с различитим задацима. У односу на авангардна „обарања стабала“, свакако да је Радовић сопствени удео препознао у фином резбарењу језичке грађе и загледаности у ресурсе речника матичног језика. За Вуковом парадигмом посеже и у отпору према *народним задацима* постављеним пред српске песнике, у полемичком есеју „Две-три варијације на преузету тему“: „По природи свог посла упућени да много чешће завирују у речнике него у друге врсте докумената, они могу да учине знатно више прослављајући језик свог народа него његову историју. У тако нешто веровао је, далеко пре нас, и први човек наше савремене писмености.“²⁰ Овако заоштрено постављен избор, чини се ипак, више упућује на фон метежних и ратних деведесетих (кад је текст писан и објављен) него на реалну Вукову ситуацију, унутар које су питања песништва, језика и народне историје била неразлучива.

Семантичка поља речи *наслеђе* и речи *припадности* увелико се преклапају. Можемо тако почетак песме „Увод у припадност“ тумачити као побуну појединства у односу на предачко мноштво („Нашао сам се у шуми очију, / која ми је притулила све звезде. / Горео сам / а нисам био њихово питање“), пре свега када у наредном строфоиду прочитамо исказ као што је „Онај сам који није постојао“, а на самом крају наведене песме следеће стихове: „Од тада сам овде, / на самом прагу порекла, насељив / читавом лествицом врискова, – / ако се још уопште сећам себе!“ Налазимо се, по свему судећи, пред преформули-

¹⁹ Б. Радовић, *Још о њоезији и о њесницима*, Завод за уџбенике, Београд, 2007, стр. 122.

²⁰ Б. Радовић, *Рвање с анђелом и друји зайиси*, Нолит, Београд, 1996, стр. 49–50.

саном *шраумом рођења*, пред *шраумом припадности*, или *шраумом йорекла* што пречи индивидуалистичко Ја да се слободно оствари у односу на сопствени живот. У описаној напетости црпе снагу лирски говор Борислава Радовића. Смисаоне магистрале његових песама тешко се могу описати методом „ред по ред“. Могућно је упутити на кључне „симптоме“ и пажљиво их повезати у интерпретативну дијагнозу. У другом делу песме „Неимари“, након слике беспримерне снаге утрошене на одржавање песме крај ватре, наилазимо на прецизно дат, али доста запретен опис у којем назиремо драму односа претходника и наследника:

Тако познасмо ону другу страну:
у насиљу саме љубави,
у равнодушним обрисима лица
што се рађају са тепањем,
што тек имају да се роде
на истом овом језику, по нама
који (то будућим ли видом)
тражимо пут у нову безименост.

Издвојимо слику оних „што тек имају да се роде / на истом овом језику“. Рађање је овде превасходно језички чин – не биолошка чињеница, већ чин иницијације, укључења у културну заједницу. А нова безименост колективног субјекта што у песми упућује поглед ка нерођенима, није ли то безименост предачког мноштва, предачка екумена у којем ће свачије ја једном нестати? Ако читамо песме „У сенци родослова“ или, доцнију, „Видање времена“ видимо на њиховим маркантним местима довођење у везу певања с осетљивим стварима заједнице, инцестуозним, родбинским и имовинским: „Мршав је то пањ и танка лоза: / певање и родоскрнављење / под истим кровом, / пут неком слепилу, неком спеву“ – налазимо с почетка песме „У сенци родослова“, а усред песме „Видање времена“, у најави наступајуће зиме, читамо: „Песници тада не-

мају шта друго: говоре / да би нагласили оскудицу, / односе имовинске и родоскрвне; / изводе порекла младим народима.“

Наслеђе је, у практичној равни, повезано с имовином и моћи и првобитна функција епске песме може бити и тако, огољено приказана. Радовић не детронизује епски разлог само на закаснелој и гдекад гротескној позадини овдашњег међунационалног рата с краја века, него – особито у доцнијим песмама и есејима – истражни поступак сеже до у хомерске почетке. Андре Јолес, пишући о предањској потки хомерског пева, приближава првотни друштвени контекст породичне саге, од чијег је градива спев и склопљен. Тај опис је сасвим близак Радовићевој поставци ове теме, разрађиване у песмама и есејистичким редовима. Сага, проистекла „из духовне заокупљености обитељи, племеном, крвним сродством“, градила је „из племенског стабла“ – како је Јолес писао – свет „кољенског поноса и очинске клетве, обитељског посједа и обитељске заваде, женоотмице и браколомства, крвне освете и одмазде, рођачке вјерности и мржње, отаца и синова, браће и сестара, свијет насљедности [...] све вриједи тек с полазиштем у обитељи, гдје се судбина појединца увијек обара на племе“²¹. Код Радовића је, погађамо, нагласак на томе што се „судбина појединца увек обара на племе“, јер модерно поједиство негује уверење да у одсудним тренуцима има право да буде само за себе. Хавелок, рецимо, оцртава статус поезије у друштвима усмености када говори о језику „народних бардова“, о језику што је „убличавао традицију која је одређивала друштвено понашање, постајући при том и сам традиција [...] Све везе које је у својим оквирима изградило једно друштво, чији је ослонац био овај меморизовани језик, биле су у великој мери саморегулативне“²². Радовић заступа уверење да

²¹ Андре Јолес, *Једноставни облици*, Студентски центар Свеучилишта, Загреб, 1978, стр. 62.

²² *Муза учи да пише*, стр. 101.

је „поезија дело читаве заједнице“ и ствар наслеђа и наследовања, али и да, по раскиду с конвенцијама и традицијама, „одвајкада води човека у слободу, једну и заједничку, у стварно присвајање његовог сопственог, људског бића“²³.

Радовић тежи депатетизацији *шајне њочейка* и *њорекла*, те велике теме не само претходника у окриљу српске авангарде – него и сопствене битне теме; повлачи притом разлику између изворног и придодатог, прерушеног смисла. У томе деконструктивном разрачуна с идеолошком улогом поезије задире до Хомера и Вергилија. Да не помињемо понека неприлична маскирања националне епске матрице у ратној деценији с краја века – јер ово страшно раздобље непрестано провирује у ангажованим записима књиге *Рвање с анђелом и друји зайиси* (1996). Песник је овде, заправо, фокусиран на даље ступњеве развитка „народног генија“ након „геолошког фолклора“, према Растку Петровићу, „још чедног и чистог“, „још незаробљеног од других великих социјалних проблема и покрета, као што је: хероизам, религија, морал друштвени“.²⁴

Јер једно је, за песника Борислава Радовића, егзистенцијални израз борбе ловца „с хладноћом, помрчином и неизрецивим“ или наших епских предака „у звекету ланаца и помрчини векова“, у осећању „напуштености и усамљености, и с настојањем да се пронађе врховни разлог удеса“, а нешто сасвим друго је еп као „извесна идеолошка творевина“, еп као „тапија, родослов, и штошта друго“²⁵. С ове тачке, нарочито у познијим песничким и другим текстовима, Радовић прелази у полемичку позицију у друштвеним околностима када „еп извирује из руха свакодневице“. Ово питање Радовић заоштрава насупрот „обнови и подмлађивању идеје о

²³ „Гостима на једној песничкој свечаности“, стр. 573.

²⁴ Р. Петровић, *Наведено дело*, стр. 316.

²⁵ *Рвање с анђелом и друји зайиси*, стр. 84.

књижевности као о националној исправи којом се доказује идентитет и потврђује припадност²⁶.

Бранећи поље личних преференција, полемичар настоји да тврдне противне стране, у најмању руку, поједностави и учини неодрживим. Тако, у расправи с извесним „прецвалим стратегијама“ тврди да се код нас традиционалистичка формула „одржала као једна у суштини епска формула“²⁷, уз признање да нам поводи за реактуелизацију таквих формула нису недостајали. У ранијем, поменутом тексту „Две-три варијације на преузету тему“, најпре признаје далекосежни значај давнашњег есеја Зорана Мишића „Шта је то косовско опредељење“, али затим улази у деликатну расправу у којој ће претходно признање у доброј мери релативизовати у преплитању културног и политичког нивоа расправе, односно изворних и придодатих значења појма „косовско опредељење“. У каснијем есеју „У сенци прецвалих стратегија“ Радовић радикализује становиште из расправе поводом Мишићевог текста, важног за артикулацију поставангардне српске традицијске самосвести. Водећи критичар поратног песничког модернизма, у полемичком свођењу, постаје некако прећутно преведен у табор традиционалиста, јер се низ темељних ставова (томе табору приписаних) препознаје у оквирима Мишићевог концепта модерности што је у дослуху с дубљим традицијама, националним и општим. Одиста, ко познаје погледе Зорана Мишића о односу модерности и традиције²⁸ не може друкчије тумачити наредне редове него као Радовићево имплицитно оспорење централних Мишићевих теоријско-критичких места, полемички подоста симплификованих:

Наши традиционалисти, који су штошта научили од Европе, настоје данас да избева наш модернизам од супротстављања тради-

²⁶ *О поезији и о њесницима*, стр. 282.

²⁷ *Истио*, стр. 283.

²⁸ Вид. у овој књизи поглавље: „Зоран Мишић: Концепт модерне поезије поставангардног доба“, стр. 183–206.

цији, што год ова последња реч за њих значила: они хоће да покажу како наш модернизам, као ваљда ни било који други, не кида везе са традицијом, него напротив, открива вредности њених најдубљих слојева, по чему би он имао да представља обнову ни више ни мање него византијске књижевне традиције, поред живих Грка, ипак неке општесловенске и предхришћанске, итд. У својој бризи о коренима, они се труде да нам испричају ко зна коју по реду верзију старе приче како ни модернизам није тиква без корена; како се и његови паразитски жбунићи зелене у моћној крошњи традиције.²⁹

Свакако да, уз „паразитске жбуниће“ из новијег и сваког периода, жртве полемичке генерализације испадају ауторски подухвати иза којих и Мишић, али и Радовић, засигурно могу вредносно стајати, на челу с Попом. Али, кад песник искушаног искуства „најдубљих слојева“ и „народног генија“, какав је Радовић, консеквенце таквог опредељења доводи у сумњу, несумњив је знак еволуције личне поетичке парадигме, свести о лично превладаном моделу. Ово исходи у преласку на остварења где се пресецају „митско и историјско време са актуелном временском позицијом песника који данас евоцира митску или историјску прошлост“³⁰ – како је писао Миодраг Перишић још поводом збирке *Песме 1971–1982*. Другим речима, овде еп и мит „у руху свакодневице“ долазе до гласа, најчешће у иронијско-пародијски изобличеном лику. Ткачи „митских нити“ делују по истој матрици свагда и сада, а Радовић их опева махом у деветерачким куплетима: „На сва су уста и сва звона / нарочито хвалили претке, / тек потом борбе око трона, / отмице, прељубе и сплетке.“

У своју обухватну *демийизацију* фигура класике или примарног наслеђа укључује не само митске мотиве ковача де-

²⁹ *Истио*, стр. 284.

³⁰ Миодраг Перишић, *Анђеол историје и дневни њослови*, „Филип Вишњић“, Београд, 2004, стр. 148.

мијурга, *Гиліамеша* и *Калевалу*, него и Хомера. У позним есејистичким разматрањима, Борислав Радовић обликује један читљив, лични *анимистиј* о песништву што је обликован управо путем суптилне критике полумитског аутора *Илијаде* и *Одисеје* и аутора *Енеиде* – дотичући се мимогред и Пиндара, чувеног песника хвалције. Не само песнике с почетка европског наслеђа, него и сав идеолошки механизам песништва Радовић у позним есејима расклапа, што налази рефлекса и у помињаним катренима. Као у песни „Космата звезда“: појава звезде на северном небу може се идеолошки упослити, како је у есеју „Читајући Вергилија“ потанко показао: „Вергилије би ту појаву / описао, онако речит, / своје цару у част и славу, / уз доказ да му је цар вечит.“

„Хомер је праузор свему што се потом јавило, почетак класичне традиције“³¹ – читамо с почетка есеја о Вергилију. Хомеру потом приписује „част првог античког историографа“, чиме указује на прародитељски грех песништва, службе историји и владарској идеологији, што је у савременим овдашњим изданицима наш песник означио начелно недопустивим. Хомерово песништво стоји на граници између памћења и заборавља: „Пад Троје представљао је ону последњу степену пред лагумима заборавља, где ни империјалној пропаганди није погодно раздвајање непоузданих историјских података од песничке уобразиље.“³² Код Вергилија изнова налази подршку својим уверењима „да су прве јуначке песме састављене за живе људе, како би их снабделе њиховим крштеницама и тапијама“³³, те да идеолошка потка пева *Енеида* „почива на идеји о неминовности стварања светске државе и као таква носи Вергилијев заштитни знак“³⁴. Крајња консеквенца оваквог особеног

³¹ *Још о поезији и о песницима*, стр. 29.

³² *Истио*, стр. 31.

³³ *Истио*, стр. 101.

³⁴ *Истио*, стр. 99.

и у бити иронијског Радовићевог *културној истраживања* крије се у субверзивном закључку да после хомерског златног доба поезије „такорећи одмах почиње извесно њено опадање“, јер се у епохи Вергилија, по речима есејисте, „мит већ увелико био прерушио у историју“³⁵. Да ли овакав доцнији закључак, макар донекле, амнестира и српске песнике код којих је – како Радовићу сматра – „песничко остајало у засенку историјског искуства и колективног памћења“, особито у неприликама када се доктрина о извесном „песничком дугу“ наметне изнутра и према аутентичној мери самог песничког гласа? Јер тумач што и Вергилијеву намеру да „опева оружје и јунака“ на крају дискретно оправдава личним успоменама жртве рата, свакако може разумети и понеки епски одговор ововременском виду глобалног „звекета ланаца и помрчине“, у осећању „напуштености и усамљености“, непризнатог геноцида, повесног бесправља и неправде. Можда је уверљивије од свих дискурзивних разлога против епских крвавих формула песник наступио посредно, кроз далеку алузију у поенти новије песме „Рибе“. Ту одбија да доврши опис транжирања рибе у рибарници – због неизбежних натуралистичких, крвавих појединости описа:

Зато бих морао да наставим и кажем
реч-две и о репу, на пример, који плусне
млитаво по тезги кад ударац погоди
почетак грбине, ту одмах иза главе;
и о води која се ружичаста цеди
у валов; и штогод о црвеним шакама
жене тешких сиса у јагњећем кожуху...
Али то би онда већ било нешто друго.
А плива нам у крви поезија.

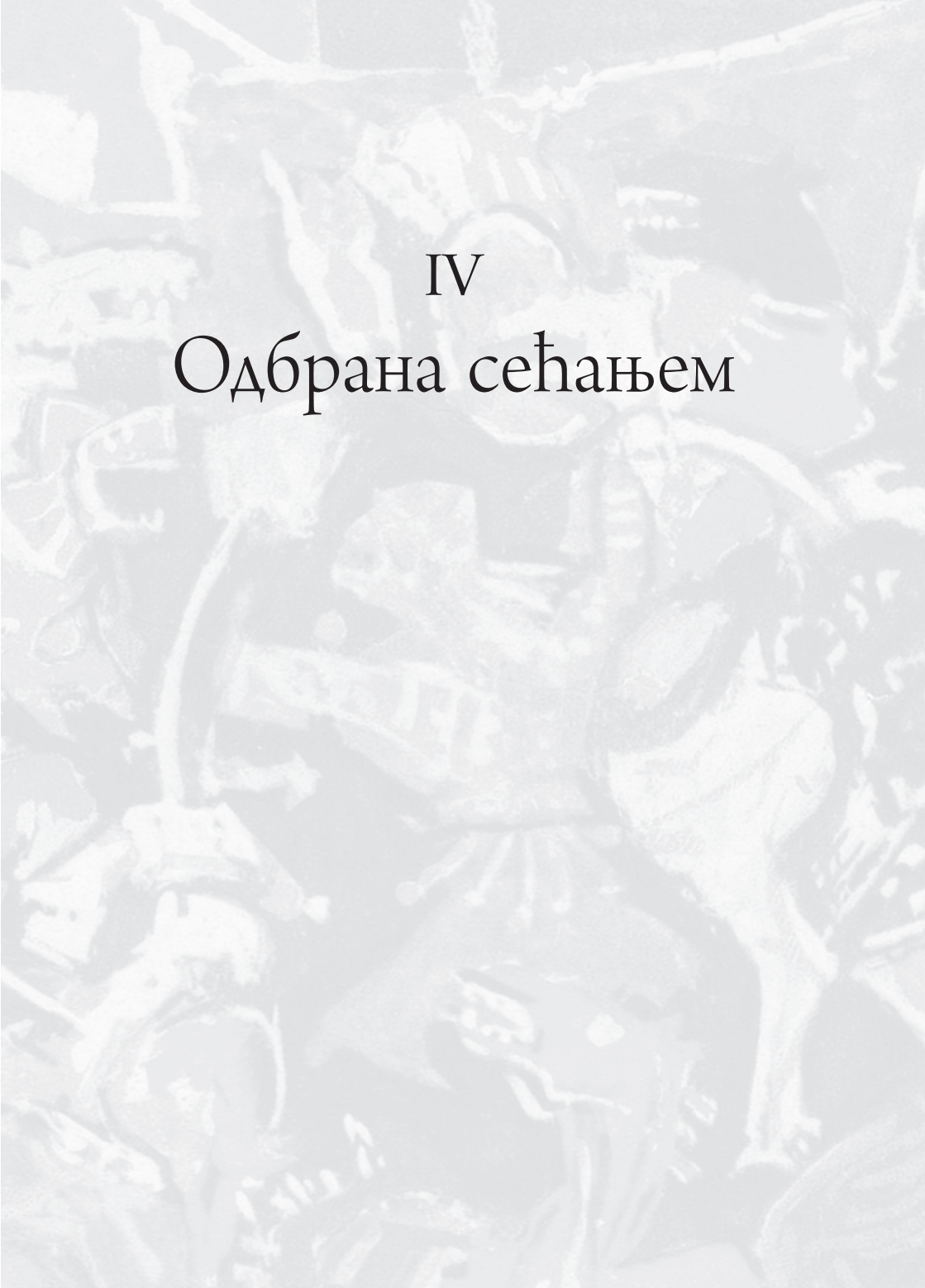
Јер савремени песник – у томе не може бити спора – има право да заобилази „оружје и јунака“ након толике певане

³⁵ Исто, стр. 216.

оставине у крвавом знаку и тону, у первертирано митизованој стварности свога доба, посебно када је себи сам једини наручилац – што није био случај с Вергилијем, а јамачно ни с Хомером.

Познату четвороделну песму „Посебно место“ тумачи обично читају с превагом на завршном признању о припадности наслеђу чији смо наследници рођењем у језику, тј. култури – а томе финалу претходи читав унутарњи агон привлачења и одбијања. Земља тога *йосебної месѿа* – што у својој неодређености буди асоцијације на некакву празну кућу „у стрмим камеништима“ порекла, као и на гробље – та земља, дакле: „Каже ти: дођи. И, ту се завршава мит.“ А где се тај мит завршава за удвојени лирски глас песме? На том неопозивом позиву, којем не одолева ни „одвраћена глава“, на односу „ослобођеном од митологије а још незаробљеном од других великих социјалних проблема и покрета“ – да поновимо Расткове речи из есеја „Младићство народног генија“. Мит завршава немуштим, сверазумавајућим, значи личним односом, којем нису потребна објашњења, на *мисѿичкој йарѿицијацији* с тлом, с „коренимом успоменом тла“, на месту где појединство тешко разликује границе што га деле од објекта односно окружења, на првом стадијуму свести, одакле поезија и почиње давати гласа. На томе стадијуму и језик песме изражава доживљај (опет Расткове речи) да „живот људи на земљи има једну трагичну аналогију са животом целе природе“. Такав, кристално јасан доживљај Радовић је изразио још у песми „Схватање о дрвету“, поређењем човека с узоритим дрветом, које је „ни мученик ни крвник“ него *йосредник* између „мрака и светлости“. У светлу трагичне аналогije човека и природе налази се и смисаоно средиште и дискретна поента песме „Живот вина“: „Као да се није ни прекидала веза / међу петељком и коленцем, / биће опет у дослуху овога лета / вино у подруму, у плеснивим боцама, /

и Сунчев корак глухотом небеских кућа.“ Није нимало случајно што песма „Живот вина“ не уступа другој песми епилошко место у Радовићевој канонској књизи, виšekратно допуњаваној. У тој песми сугерисана смена раста и умирања, нов животни круг, еманира базичну представу о наслеђу и континуитету, између петељке и коленца, коју трагични човек тражи и налази у аналогiji с природом из које се давно разлучио као појединство.



IV
Одбрана сећањем

ЉУБОМИР СИМОВИЋ: КОСОВСКИ ИСПИТИ

Пишући у своме полемичком и програмском есеју „Шта је то косовско опредељење“ (1961) Зоран Мишић је имао најпре да разлучи *йесничко* и *духовно* значење, од *райничкој* и *државо-йворној* значењског слоја ове потиснуте синтагме, у име чега су косовску тему владајућа тоталитарна идеологија након Другог светског рата, као и радикални књижевни ништитељи традиција, изобличавали и одбацивали. Некада предводник авангардног бунта, Милош Црњански, у *Лирици Иййаке* пориче „видовдански храм“ као помпезни официјелни симбол, не дирајући у реалност и размере народног страдања и жртве, у новом добу оличене у Гаврилу Принципу, кога је (цинично) називао убицом и хајдуком. Мишић, критичар поставангардне обнове модернизма, одговарајући на питање свога идеолошки маркираног опонента надреалисте, редефинише делатни песнички потенцијал *косовској ойредељења*, имајући у виду и живу традицију колико и актуелни час националне поезије. „Вратимо се самом извору, народној песми, и видећемо да је косовско опредељење онај последњи, беспризивни одговор којим се одговара на питање о смислу човековог постојања“¹, налаже Мишић и даље образлаже, посежући за парадоксом: „То значи прихватити игру ко губи добија, погибијом домашити се победе, опкладити се на карту немогућег, једину која не пропада [...] Косовско опредељење је највиши етички принцип који је,

¹ Зоран Мишић, *Реч и време II. Песничко искусијво*, Нолит, Београд, 1963, стр. 174.

уручен нам од Грка, постао наше историјско искуство. Али у њему је сажето исказан и онај древни закон укидања супротности који се од Хераклита до данас објављује свету.²

Тај закон укидања супротности, који помиње Мишић, подсећамо, темељна је одлика и српсковизантијске поетике.³ Још нешто, веома важно, указује аутор есеја „Шта је то косовско опредељење“. А то је унутарњи континуитет наше свеколике, споља раскидане, књижевне традицијске путање, „пречи пут, који полази из наше заједничке европске културне прапостојбине и спаја нашу стару књижевност са модерном посредством народног предања“⁴. Изостанак такве, дубинске пројекције наше књижевне и духовне традиције (уз наслеђене и подгреване идеолошке препреке) омета нас и данас у препознавању чак и неких очигледних спона између нове и старе књижевности. Отуда ћемо, на више него подстицајном корпусу Симовићеве поезије, размотрити смисао косовског опредељења као етичког обрасца за појединца као честицу народног колектива у тешким историјским испитима, али и, шире, као *духовној* становишта на коме је дигнуто здање косовског предања, на православној слици света, чији су изданци средњовековна књижевност, као и средишта усмене поезије.

У једној од незаобилазних раних песама Љубомира Симовића, у „Епитафима са каранског гробља“ из 1957. године, међу сведочењима лирског наратора (с видиком на обе стране живота) о преминулим Тиосаву, младенцу Станоју и девојци Ковиљки, уметнута су и три (скоро једнака) припева у ритму усмене тужбалице, незнатно коригована тек да дозначе протекле сате од ноћи до свитања. У тим, дакле, лирским микронаративима, из којих веје жал и жеђ за постојањем и незнан смрти, до

² *Исио*, стр. 174–175.

³ Видети: Димитрије Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, СКЗ, Београд, 1980, стр. 66.

⁴ *Реч и време II*, стр. 177–178.

речи долазе анонимни сељачки животи, док припеви потцртавају сабласну атмосферу. Као завршна слика у припевима јавља се, безмало без припреме, централно знамење косовског хришћанског култа: „јој стани реци немој гле птицу како се обара / у сунцем обрубљен пламен у главу цара лазара.“

Мотиви погибија, мука, пострадања биће упризорени у мноштву ратних Симовићевих песничких сижеа, било да тематизује интернационалне или, још изразитије, овдашње, завичајне ужичке и србијанске приче из раздобља велике ратне пометње. У тим песмама, у средишту је ауторске пажње неисторијски појединац у историјском ковитлацу, са својим малим удесима и ускраћеним радостима и умноженим патњама. Слика рата зато је поглавито антиепска, чак и кад је посреди, спорадично, каква развијена песничка фреска, попут песме „Сеоба Србије“ из књиге *Уочи њрећних њејлова* (1972). У наведеној песми, у којој се сва топографија отаџбине покреће у спасоносну или смртоносну сеобу, одижући се од тла и земног терета, опет налазимо слику одсечене главе из претходног примера: „Ваљево с гробом на рамену, / са точком око врата Врање, / Крушевац носећи одсечену главу, / вуку се преко Косова.“ С почетка исте збирке, у дијалошким „Питалицама“ (закљученим, такође, нимало епском поентом) назире се сижејни образац онога боја у коме је Лазарева глава смакнута и посвећена:

Шта радите орачи
преко кланаца преко река
Кроз планине пуне долина
Под кнежев барјак журимо
Шта радиш кнеже
Име потомству завештавам.

Већ у књизи *Уочи њрећних њејлова* уочава се важно померање, тачније предвајање песничке перспективе с које се описује ратна тематика. Поред слике дасака укопница којима се изненада удара тачка на епски набој „Питалица“, у неким дру-

гим песмама помаљају се сложенији смисаони тонови. Тако, у изврсној лирској минијатури „Тобџија своме коњу на коме се враћа из рата“, видик лирског јунака чини се још дубљим од описаног. Иронијски нанос у исказу о величини земље за коју толики изгибоше, тако да кажемо, има *дујло дно*:

Да, колика је, светица наша, земља!

Изађе сунце иза Гојкове ковачнице,
обасја липу пред црквом,
орак пред основном школом,
амбар, општину, гробље и пут,
па за Раденкову воденицу
зађе.

Доро мој!
Колики за њу изгибоше
реко би човек царевина!

Речено иронијско *дујло дно* попуњава међупростор између два видика, две неспојиве оптике стварности, и то постаје главни извор продуктивне тензије у Симовићевој поезији. Такво је противречје поготово исказано у завршном двостиху песме „Битка на Церу“, у којој вишегласни лирски наратор драматизовано, чак у маниру епске хиперболе, јавља бројчану и оружану премоћ војске средњоевропске, дунавске монархије у наступању са Дрине и Саве: „Не зна се да л запад светлуца гушће од севера / шлем до шлема пушка до пушке сја.“ На страховите чињенице безимени глас одговара безусловним позивом на отпор:

Море устајмо зграбимо ово вила
ово пушак и ово дреновака
и не огледајмо се лево-десно
не изгледајмо војске са видика

Чујете ли људи шта вам кажем

У ову битку може само
војска без иједног војника.

Сусрећемо парадокс којим се наговештава додатна смиса-она раван реченог збивања. „Парадокс ствара стање психолошког удара, којим се разара уобичајеност, руши свет баналних, позитивних категорија, и отвара пут не само ка другом и друкчијем него и ка обрнутом свету“ – пише Димитрије Богдановић о теоријским основама старе књижевности и закључује: „прави свет је тада пред нама 'као у огледалу', 'као у загонеци', нејасан, али ипак видљив и присутан, наслућен довољно да се за њим може жудети, да се са њим може успоставити жив, активан емотивни однос.“⁵ Наведени опис механизма конституисања књижевног смисла и слике света у средњовековној књижевности, у основи одговара и толиким карактеристичним примерима из Симовићеве поезије. Тако је, поред видика тобције из пређашње песме – који захвата оно што може изјутра и с вечери сагледати из сопственог дворишта – из дубине активиран и други видик, присутан у ознаци земље као светиње, као и у ведроиронијском коментару о цени њене одбране. Природа овде примењене ироније не деградира вредност ни светиње ни жртве, него изналази виталистички одушак од трагичног искуства из којег је лирски јунак претекао.

У третману ратне тематике, која у опису ровова европског рата завршава у натуралистичкој стилизацији, у призорима отаџбинских војевања задржава се једна особита димензија, оцртава вертикала коју лако разазнајемо. Суптилно, двоструко симболизовану песничку визију одбране домаћег простора донеће Симовић у доцнијој песми „Заштитник Теризија“ (*Горњи њрад*, 1990), у којој, наизменце, ратнички штит постаје кантар – па кантар штит: „Дошавши из рата на градски трг / он је од штита направио кантар. / И насред трга сад мери и дели, / и у венац плете, плодове земаљске.“

⁵ *Историја старе српске књижевности*, стр. 66.

Венац, мистични круг одбране живота, плода и рода, том се сликом заокружује.

Парадоксална завршница песме „Битка на Церу“ сугерише одвијање двеју битака, од којих у једној не одлучује војни чинилац. Исто то, само мало друкчије и јасније, затичемо у драмској реплици кнеза Лазара, у обе верзије Симовићевог *Боја на Косову* (1989, 2003), у речима упућеним Бајазиту: „Ми смо се тукли у различитим биткама! / Ти си победио у твојој, ја сам у мојој!“ Симовићева ефектна реплика одјек је лозинке чији су архитектсп списи патријарха Данила из првих покосовских година, као и народна песма „Пропаст царства српскога“, у којима се осмишљава чин што се називао и назива косовским *йодвиџом, миџом, завџом* или *ојредељењем*. Оно што у драми *Боја на Косову*, у њеним чисто песничким деловима, сентенциозно исказују ликови заступници и противници косовског опредељења припремано је у Симовићевој поезији и уткано у срж његове поетике, а показано и неким другим, чудесним ликовима што повезују оба света, попут лика просјака или војника Манојла и Танаска у драми *Чудо у Шарјану*.

Настојимо да овде издвојимо један оделит простор значења специфично протумаченог термина *косовско ојредељење*, нарочито у стиховима књиге *Видик на две воде* (1980), али и *Горњи њрад* (1990) и *Ијла и конац* (1992). Када у песми-монологиу кнеза Лазара песник поставља контрастну слику стола са литургијским симболима на њему и пандемонијумом што вреба под столом не би ли човека одвукао у мрак, смисао је косовског опредељења јасан и подразумева духовно усавршавање, успињање посрнулог човека у првотну, боголику природу. Када у сцени кнежеве вечере Обилић одашиље речи: „какви будемо сутра, бићемо довека“ – то је бритко формулисан етички, херојски слоган, који залази с оне стране поезије, у поље историјске, личне и колективне акције. Лазар пред страдање открива своје убици:

Кад би ти знао колико је скупа
и једна обична дрењина, у животу
онога ко живот плаћа својом смрћу!
У том животу и варница која се гаси,
и пахуља која се топи,
вреде више него круна у твом!

У овоме се сликовито обликује једна невероватна, парадоксална аксиологија, блиска рубним тачкама свачијег егзистенцијалног искуства, тренуцима у којима се зазива онај „последњи беспризивни одговор“ и отвара несвакодневни, епифанијски видокруг, поглед *духовним* очима, како је то писао Доментијан. Симовићеве крајносне људске ситуације, смештене у доба страшних историјских полома, изражавају, како то каже Аверинцев, „парадоксално земаљско биће човека, у коме су сједињени боголикост и ништавност“⁶. Ако је позни Дучић такав парадокс гонетао у координатама личног духовног распона, као и Настасијевић – још заостреније, Симовић тако шта изражава у најреалније описаним околностима у којима је на проби човечност и верност пуноћи тајне и дара живота. Многи лирски јунаци Љубомира Симовића, у своје време, имају своје *косовско ойредељење*, односно бивају на извесном етичком испиту. Наспрам колективног, историјског искушења, лик рибарице у *Боју на Косову*, на пример, истура девалвирано симболичко значење Косова, сводећи га на свагдашњу, истина nelaку животну борбу: „Косово је мени где год се окренем! / Косово је мени сваки дан!“

Видик на две воде, на пример, у целини је посвећен страдалној слици завичајног Ужица у Другом светском рату. Реч је о сужеима у којима окупаторско насиље показује драстичне видове. Описи таквих ситуација, ипак, не исходе у натурализму. Граничне ситуације људског удеса отварају основна етичка,

⁶ С. С. Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, СКЗ, Београд, 1982, стр. 241.

као и есхатолошка питања, којима треба да се реши помињани парадокс сједињене човекове „боголикости и ништавности“. Чињеница страдања се тумачи у поменутом кључу. Насупрот незамисливом притиску нечовештва што нас доводи надомак апсурда, поглед на побијене сељаке, за чија телеса похапшени пружни радници и сељаци принудно граде вешала (у песми „Подизање вешала на злакушкој рампи на прузи Пожега–Ужице“) даје *духовно* виђење, налази излаз у наслућеном, нужном посвећењу погубљених људи „који сада са земље узлећу / и, откинути од земље, одлазе / испод дрвене дуге. / Чућеш куда“. Иста варирана тема и сродна поента налази се и у песми „Вешала на житној пијаци у Ужицу“. Мртва тела геометра и три сељака лирски наратор преименује у „четири тега“, и том бизарном симболичком сликом припрема искупљујући, могућни смисао описаног страдања садржан у питању: „Колико сија / то, што се овим теговима мери?“ Описани тип песничког сужеа код Симовића може се, с добрим разлогом, упоредити са склопом ранохришћанских кризних житија у којима се – како Бахтин описује – „обично дају само два лика човека, раздвојена и сједињена кризом и препородом – лик грешника (до препорода) и лик праведника-свеца (после кризе и препорода)“, при чему бива „нарочито издвојен и разрађен исечак живота посвећен искупљујућој патњи, аскези, борби са самим собом“⁷. Разлика је спољна, у песниковом модерном отклону од апстракције, типизације. У Симовићевим песмама, садржаји греховности и људских слабости његових ликова, као и духовни обрт након разрешења кризе, унеколико су „приземљенији“, а песник их смешта у препознатљиве историјске околности, у завичайни миље западне Србије.

„Црква се моли“, објашњава Александар Шмеман, „за *чудо обраћења* страдалника од очајања ка светлости и за победу

⁷ Михаил Бахтин, *О роману*, Нолит, Београд, 1989, стр. 229.

светлости у њему. У Христу се страдање не 'одстрањује', већ преображава у победу [...] Први и најдубљи смисао те победе јесте *осмишљавање* самог страдања, које је постало подвиг, напор и преображење. Страдање је дато да постане знак, тајинство, сведочење те победе, у коме видљиви пораз човека и његово умирање постаје пут у живот.⁸ Изворни теолошки смисао, предочен у пређашњем одломку, није уграђен у видокруг само ове песме Љубомира Симовића. Тело убијене учитељице из Таора, што лежи на вратима положеним на земљу, преображава се, у застрашујућој симболичкој поставци, у брану што пречи да из земље под њом не провале нечисте силе, представља други, песнички одиста раритетан, пример таквог осмишљења. Како се гомилају чињенице у облику лешева – попадалих по свим стазама које воде из ратног Ужица – тако и песнички одговор што тежи да надвлада несносну позитивну стварност сабира све путеве у један једини, трансцендентни пут „из ове таме / до облака, пуног Бога / истинога“.

„Иноплеменик звани глад“ – да се опет послужимо синтагмом древног Доментијана – присутан је у Симовићевој поезији што је, више и срчаније него други савременици и претходници, изразила толике похвале обилној трпези и ђаконијама. При томе се, у сласном одушевљењу, није губила сакрална страна телесне хране. Песма „У реду пред казаном јавне кујне на Царини“ испоставља специфично *косовско ойредељење*, етички избор, између гладовања и парчета хлеба и тањира купуса или бораније, за шта се неко, некое моћном и имућном, продаје. Глад и жеђ у затвору, као и доживљај неслободе, оснажују вредности свега дарованог и насушног у животу и за живот, односно изазива превредновање устаљених људских мерила („Тамница“):

⁸ Александар Шмеман, *За живој свети*, Манастир Хиландар, Београд, 2004, стр. 72.

Какве хлебове меси глад,
и како жеђ
сузу воде,
скупљу но језеро,
и скупљу но звезде над језерима, рађа,
у какве земље
прозор зазидан гледа,
и шта лојаница,
угашена обасјава

У преокрету из прагматичне у духовну тачку гледишта настају и песме „Видик у Аушвицу“ или „Тањир пасуља“: „тај пасуљ ме храни / ко да ми све грехове / прашта.“ Одјек претходног мотива и поетског става наћи ћемо, разграђено и разговетно, у песми „Ваведење“ из *Иле и конца*: „Једна дрвена кашика / васкрсава ме из мртвих, као Лазара, / једна чашица ракије да / укус јесењем дану.“ Још изричитија поента у краткој песми „Видик у слутњи“, коју можемо узети као програмску не само за *Видик на две воде*, корени се, поред осталог, у мистичном хришћанском симболизму:

Да ли је видљиво маска невидљивог,
познато магла око непознатог
– тешко нама ако није! –

тешко нама ако није
овај кромпир варка која крије
нешто од кромпира хранљивије.

Пишући о старој руској поетици, нешто слично истиче и Лихачов: „Видљиво се осмишљава оним што је невидљиво, невидљиво – оним што је видљиво. Свет видљиви и свет невидљиви уједињени су у симболичким односима, који се разјашњавају у Писму.“⁹

⁹ Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, СКЗ, Београд, 1972, стр. 188.

Поводом изласка *Боја на Косову* Симовић даје коментар чије се значење наслања на претходни навод о једном од кључних елемената византијске поетике: „Ја волим кад је световно прожето светим, кад је свето живо присутно у световном и профаном.“ Потом, прелази на саму тему комада објављеног о великој облетници: „Кроз косовско опредељење, и кроз косовски подвиг, светост је постала приступачна, то јест постала је свуда присутна.“¹⁰ Песник чију је поетику критика одредила и као „тријумф поетске слике“ (Павле Зорић) почетни и завршни песнички смисао мора да смести у визуелну конкретност и опипљивост. И ту налазимо још једну подударност са теоријски описаном поетиком нашег средњег века, када је реч о односу конкретног и апстрактног, који је двосмеран. Не само што се упливом невидљивог а светог померају оквири реалности, него се, истовремено, и оно „што је нереално и апстрактно уводи у оквири реалности“¹¹.

У Симовићевим песмама лирски јунаци доспели пред лице смрти, или уведени у страдање и крајње околности, прогледају духовним очима, видиком што прозире невидљиво у видљивоме. У песничким одељцима из првобитног Симовићевог *Боја на Косову* слепи монах Теофан објашњава зографу Макарију наук о *вешийасйвеним* и *невешийасйвеним* очима и о две границе, горњој и доњој, између којих проводимо живот. Макарије, монах и сликар, пред сам почетак великог боја, бива сав обузет хтењем да прогледа *невешийасйвеним* очима, чиме Симовић изнова показује дубоку блискост с поетиком средњовековних претходника, бацајући посебно осветљење на толике своје песме у којима се отварају чудесни, истиносни видици, па Макарије вапије Теофану: „Ја нећу да видим кору, него јез-

¹⁰ Љ. Симовић, *Ковачница на Чаковини*, Београдска књига, Београд, 2008, стр. 164.

¹¹ *Поешика сйаре руске књижевносйи*, стр. 153.

гро! / Хоћу да видим срчику и срж, / оно што се не може прстима опипати, / и оно што је телесном оку невидљиво!“ Стога, с друге стране, на једном (критички или покајно) заоштреном месту у вишеделној песми „Ходочашће Светоме Сави“ (*Горњи ирад*) духовна оскудица и замраченост савременика биће изражена скученим опсегом њиховог видика: „У овом мраку, / из овог сурдука, / не види се даље / од хлеба и лука.“

Полазећи од Мишићевог есеја и одређења појма *косовској ойредељења*, на примерима поезије Љубомира Симовића разматрали смо његово основно, иманентно значење. Симовић здружује своју песничку с драматичарском вокацијом, обликује стожерну предањску тему у драмском комаду, приправљен читавим његовим песничким делом. Али, више нас је занимало како се косовски етички образац испољава у песмама што тематизују скорије историјске недаће, и како се он прелама у судбинама Симовићевих непознатих лирских јунака. Тај образац песник активира на индивидуалном плану, под притиском невоља што изискују делатно одређење или подношење страдалног подвига, вољног или невољног. Управо граничне ситуације доводе песничког субјекта или лирске јунаке Симовићеве до духовних, откривењских сазнања и преобрађења. На поетичком плану, реч је о примени одређујућих средњовековних у оквиру модерних песничких поступака (пре свега, ту је парадокс као централно песничко средство и хришћански тип симболизма). Напокон, унутарња сродност двеју, временски подалеких поетика, проистиче не само из тога што у самосвест српске књижевности друге половине двадесетог века све ефективније продире дуго скрајнута оставштина периода чији је симболички крај косовска погибија, него и зато што обе епохе теже да књижевно општење досегне егзистенцијални, чак спасоносни смисао.

МАТИЈА БЕЋКОВИЋ: ЈЕЗИК У СЛОБОДНОЈ ИГРИ И ЈЕЗИК У ОСЛОБОДИЛАЧКОЈ АКЦИЈИ

Одавно је указано да је језик главни јунак поезије Матије Бећковића, макар се у тој поезији посредовале толике људске приче, незнатне и знатне. Зато и читалац поступно, у песмама где се губи или посувраћује поетски сиже, преусмерава пажњу према томе шта сам говорни чин производи, себе богатећи и празнећи. Полазећи од лексички и идиоматски продуктивног предачког дијалекта – а не остајући у парохијалном видокругу – Бећковић се слободно и окретно послужије свим запамћеним слојевима језика, од хероичке и сакралне старине до јучерашњег жаргона и данашње англо-српске говорне пустоши. Од почетака, ауторски профитира изналаском тачке где се срећу митска, архајска неодвојеност речи од конкретне сфере коју именује, с модерним поимањем језика као засебне стварности или „међусвета“. У основи, песничка самосвест модерног доба почива на покушају обнове непосредне и непосредоване везе између знака и означеног, на повратку митском стању језика. Отуда Бећковић прећутно и ставља у жижу пажње механизам, средства језичке креације, као и његову манипулативност.

Овове песнику је у моћи да, скоро ни из чега, произведе и у недоглед разиграва полазни мотив и одржава потребни реторички ефекат. Безобалну ширину епског разговорног менталитета – на чему се иначе темељи – хуморно-пародијски разграђује, кроз различите поступке понављања и варирања, с вишком речи што постају значење за себе. Најпре су патос и трагизам преобраћени у снижену и релаксирајућу супротност, у поемама

и песмама чији су вршни или најдубљи тонови (нашој савременисти блиско) крајње осећање апсурда. „Увек тај пркос и та муклост после пркоса. Без хумора, без духа“¹ – говорио је Винавер у освит авангарде о мргодном карактеру десетерачке културе. Давно постављену Винаверову мету Бећковић погађа у центар, успевши да искористи десетерачки миље против њега самога, стару мушку тужбалицу извргавши у смех и игру, чије границе поставља једино песникова несравњива језичка компетенција. Дугорочну шалозбиљну, огледну експлоатацију могућности језика Матија Бећковић заснива на сталном прескакању границе између јесте и није, преласку из видљивог у „сновидно и оновидно“, преко међе двају светова што их обједињава језик у коме је све могуће – ако се језиком уме баратати, баш по митској матрици из раније песме „Бишће и Небишће“: „Име све начини! – / Све што чоек замисли – постоји!“

Довођење у исту раван изванјезичке и језичке стварности почетни је корак у сталном песниковом поигравању својим медијумом, кроз демонстрацију његових суверених моћи и његових странпутица. Отуда је у Бећковићевој поезији парадокс и најчешће примењивано средство, заправо, творбено начело. Песма „Пут којег нема“, заснована на анегдотској причи Моме Капора, распреда ситан наративни вез о избору између два пута што и постоје и не постоје. Путеви нису изграђени, али се до завичаја ипак стиже. Путеви, више језичке него материјалне чињенице, изазивају непомирљиву распру о томе који је бољи. Распра, говор у у разуђеним и кићеним облицима постаје себи сврха, јер је фактички беспредметан. Ова виспремно склопљена ситуација оличава сам *јеснички* говор, као парафраза Јакобсоновог одређења језика у поетској функцији, „исказа усмереног на израз“.

¹ Станислав Винавер, *Чардак ни на небу ни на земљи*, Француско-српска књижара А. М. Поповић, Београд, 1938, стр. 28.

Песма Матије Бећковића показује крајносне стране: од стецишта смислотворне и светотворне силе до саборишта разградње свакога смисла коју сâм метастазирани језик производи. По резовима, ишчашењима, згушњавањима језичке и поетичке усмене подлоге са које се отискује, Бећковић је, гдекад, радикалнији иноватор од многих који се у песничке радикализме упуштају без темељнијег упоришта. Довољно је поменути поему *Ђераћемо се још* (1996), чија је насловна реченица сама од себе изишла из атара поезије у јавни домен, као релаксирајућа лозинка сукобних деведесетих година двадесетог века. Отвореност насловног рефрена омогућила је да се у њему огледне, у кривом трагикомичном огледалу, и кроз бесконачна понављања и варирања доведена до многоликог апсурда, и овдашња повесница и наша савременост и менталитетски, али и општечовечански образац. Смех који ослобађа врхуни у „Пост фестуму“ поеме, из експлозивног хуморног паковања, у којем овај песник тешко да има такмаца:

Ђераћемо се још
Али мирним путем
Чисто правно
Дипломатским средствима
На демократски начин
У институцијама система
Без употребе силе
Крајње опуштено
Полагиганом господском ћеранијом

Као покушај прикладне епске синтезе транзицијске прве деценије новог миленијума, поема *Каг будем млађи* (2007, допуњена 2008) донеће нешто, по свему, неочекивано. Песник живописног дијалекта који нестаје заодева се урбаним новогвором културе конзумената, инфантилним англо-српским жаргоном површног и опуштеног тренди света, одушевљених „метросексуалних“ поклоника божанства своје

(мирисне) телесности, службеника фитнес и дијеталних обреда, у поретку дијаболочки наглавце постављених вредности. *Троше, а њојрошени* – могли бисмо овде препевати Настасијевића. Оргијање вербалне имагинације на дугом простирању поеме *Кад будем млађи* само местимице изазива прави хуморни одушак:

Кад будем млађи
Теретана ће бити моја црква
Суругка моја света водица
Гастрофилозофија моја наука
Перисталтика
Моја политика
Проктологија моја област
Билборд мој учитељ

Као самосврховит чин, говор добија у интерпретацији Матије Бећковића толике сижејне облике. Добар пример за тако радикално становиште представља позната поема „Ђе рече Јапан“, којој мера може бити Јонеско – велемајстор апсурдног хумора. Исказ себе оповргава тек што је изречен, у бесконачном ланцу значењских релативизација, до потпуног самопорицања, указујући на понор између реченог и учињеног, што се испоставља као опште место савремености и свагдашњости. Након гомиле посвађаних исказа о намери да се сачини дом, у песми и названој „Кућа“, говорно лице заправо сумира имплицитно поетичко значење свега реченог:

Ваљда је јасно шта сам одлучио
И кад кажем да ћу зидати кућу
Од најбољег камена на високој стени
Да не мислим буквално него метафорично
у духовном а не у дословном смислу
Не кућа као кућа него кућа као потреба душе
Као симбол нечега што даје
Осећај сигурности и слободе.

Пародијско претресање језичких кула и градова, посаграђених у нашим усменим предајама и у животима, долази до тачке кад се провиди скелет механизма, назире гола кост суштине. Кад се заводљиви језички међусвет доведе до рубних, несмислених консеквенци – блесне основни, антрополошки смисао потребе за вербалним изражавањем. У нашем случају, говор је замена за све што немамо или смо на земљи изгубили, што је предато пропадању. У широком репертоару песничког померања и изокретања уврежене логике и поретка ствари („Убићу те живота ми твога“, „Треба плакати унапред“), Бећковић стратешки инсистира на продубљењу контроверзи које у датом тематском оквиру може продубити, да би на пробу стављао творбене или деформативне моћи говора.

Песме „Рођени смо у славној земљи“ или „В. Д.“ управо су засноване на сталној клацкалици између потврде и оспорења, између афирмације и порицања или слабљења смисла свих исказа и представа о заједници која себе исказује. Слична игра релативизације, поравнања сваког упоришта и разлога у средишту је песама „Камен на камену“ или „Ајмо неђе“. У „Камену на камену“ вербална је сила управљена на истицање и увећање разлика којих заправо нема („Даљи су ми ови преко носа / Но они преко мора“), у песми „Ајмо неђе“ позивне речи на акцију се умножавају само да говорник не би макао с места где је удесом бачен. Доста времена после поеме „Кукавица“ песник прави родни обрат поемом „Кукавац“. Тамни али достојни епски симбол срозава се у неприлични, али уверљиви мушки пандан, „сињег у гори кукавца / Без иђе икога свога / Што му ниједна кукавица није равна“. У поеми „Кукавац“, глас иначе склон да продужава свој исказ до у бескрај, чини обрт у супротном смеру, своди свеколику епопеју свога језика на основну, двосложну оноματοпеју кукавице: „Прва је рекла куку / После је могла да ћути / И живи на ловорикама / Никад ништа није речено краће / Поштеније и паметније.“ Сличну, неочекивану

и више него ефектну редукцију свега говора и сваког делања на почетно, болно оглашење, затичемо у поеми „Аааг“: „Немам ништа / Сем рођеног јаока / Зар ћете ми и то узети.“ Суноврат читавог језика у један уздах, у скоро обезначени гласовни спој, вратоломно је удаљена позиција од онога претежућег акта вербализације без краја и конца, за чиме посежу безимена говорна лица и ликови ових песама и поема, запали у сваковрсне ћорсокаке и живота и језика: „Аааг аааг / Ијог ијог / Ааај ајај / Ијог ијог / Баш вала ијог.“ У сваком случају, и на реченој равни језичког ширења и сажимања, срећу се супротне тежње, на чијем сапостојању почива поетичка интрига Матије Бећковића.

Међу новијим Бећковићевим песама односе превагу поеме обликоване као веома развијене наративне творевине, чији збирни преносни смисао није могуће лако свести. Такав је триптих о „контроверзном вуку“, чије се прве две песме могу читалачки примити и као колоритне регионалне, брђанске приче, задржавајући се само на укупном необичном утиску. Али, биће да ту ипак није крај њиховом смисаоном простирању. Пробој актуелних медијско-политичких формула усред запенушаног дијалекатског приповедања, очас преусмери читање на другу, ангажованију страну. Прогоњеног вука, наиме, буди пуцњава силне потере:

У невиђелици је само чуо
Позиве да се преда
У обостраном интересу
Како би се избегле непотребне жртве
Гарантовано му је поштено суђење
И наглашавано да нема чега да се боји
Ако није окрвавио шапе.

Са актуелних конотација, одаслатих према читаоцима наоко мимогред, у даљем току песничке приче недословна линија смисла сеже у дубине, кроз хуморно сročену, претерану слику

силовите вучје природе. Кад је упала у огромну гвоздену кљу-су, прогоњена животиња показује непојмљиви трзај отпора:

Колико је сегнуо издро је жилу
Жила извали праг
Праг повуци бор кривуљ
Бор опучи управ из Црвених стијена
И као с леда понеси кров с куће
И таман док су разгледали мапу
И решавали шта и како даље
Угледали су небо више себе
И бор и жилу и праг и кров
Како их прелећу
И одлазе некуд с облацима.

Опис вука одаје властиту божанску или демонску силу, чиме се активира лик митског претка, те се укупна прича спреже с конотацијама политичког и националног реда. „Исто, само мало другачије“ песник постиже у друкчије скројеној причи поеме „Станица за откуп вучјих кожа“, у којој опет манифестује продорна оруђа свога мајсторског писма, пре свега раритетну хуморно-иронијску потку у стрпљивом и ефектном сликању атмосфере тла и околности, довољно одређених и довољно уопштених, да би потрагу за вучјим кожама карикатурално запечатио аутоматизованим исказима империјалног дискурса који слушамо годинама, даноноћно: „Зато је најбезболније / Да се у сопственом интересу / Предају као људи / А после могу да се жале / Ако су им кршена вучја права.“

Трећа поема, под насловом „Контроверзни вук“, наслања се на претходна два дела вучјег циклуса, испреда сложену тему односа политичке мистификације, што чињенице моделује према препознатим интересима, и колективног баснословља које служи да несносне чињенице учини смисленим или подношљивим. Ако је у деценијама „гвоздене завесе“ шифрован песнички говор био канал за прометање недозвољених истина, у доба тоталитаризма глобалних медија и њи-

хове подешене виртуелне поставке ствари, општег изједначења битног и небитног, факата и привида, такав говор постаје ефикасна ментална вежба и тренутна победа преостале елементарне памети и културе, у поезији, дисциплини потиснутој на маргину јавних токова.

Свако раздобље дефинише узорита оличења, нарочито ако је доба подвига ствар плусквамперфекта и соколови више нису што су били. Бећковићева епопеја о врапцу који је „виши изнутра него споља“ права је иконографска мера за доличнији део нашег потиштеног, изнуреног народа, у општем замршају и раскораку. Пародијско обртање наслеђених епских улога не значи деструкцију него баш принављање етичког и активистичког садржаја. Отуда, песник развија слику надвладалог беспоретка у одељцима поеме „Врабац“, виšekратно изазивајући ослободилачку силу смеха (попут финала Костићевог „Јадранског Прометеја“), очајнички надмоћног одговора на енормни притисак неправде и зла. Сирота шака перја, стојећи на рогу смрзлог вола, притом задобија епске димензије, и смех онда узмиче пред озбиљном запитаношћу шта смо били и ко смо сада:

Његова стопа
Једина је копна
И непокорена територија
Алфа и омега
А његов реп
Једини неокаљан
И несавијен барјак.

У сагласју са претходним, поема под насловом „Извићење“, директније следи слово вредносног изврнућа што се помаља испод површине све огољенијег политичког мита о реформама и колективним моралним суочавањима, сроченог за селективну, циљану употребу. Када се, тако „едукован“ и „реформисан“, Бећковићев говорни субјект обраћа сени султана Мурата, неизбежно му одаје заслужено признање, уз пратећи сардонски осмех:

Ти ниси освајао свет
А да нико твој не погине
Нити си ратовао скривен иза облака
Него си дошао лично
И све платио својом главом
Ниси ме ослобађао него поробљавао
Нити си ме нагонио да те молим
Да ме окупираш и заробиш.

Могла би се навести и циничнија места у речима упућеним Францу Фердинанду и Хитлеру, до којих Бећковић долази опитно практикујући политички коректну логику што продире у наш језик и нашу свест – као последњи окупациони ешалон. Отуда, питање језика, још на почетку и с песничких разлога покренуто у оквиру зреле Бећковићеве поетике, излази из својих оквира и постаје насушно питање одбране слободе и људскости, данас када већ живимо тачно оно што смо најпре читали у Орвеловој антиутопији. А орвелијански је режим, исто тако, налагао конверзију старих значења речи („СЛОБОДА ЈЕ РОПСТВО, НЕЗНАЊЕ ЈЕ СНАГА“) и октроисао новогovor као вид менталне контроле свакога појединачно и свих скупа. Уосталом, нека од кључних претеривања из досадашње Бећковићеве поезије такође су постала лик наше најприсутније, обеспамећене историјске и националне стварности. Наличје је постало лик у преданом раду на томе да се на ранији лик уопште заборави, да га потremo у себи. На тако нешто Бећковић једнако указује, дајући немалог душевног одушка и окрепе, упрежући све доступне изражајне могућности језика.

Из озбиљне игре и пародије, Бећковић се одскора упушта у деликатне и опсежне молитвене окушаје и остварења. Већ сама помисао да се, ма о чему, а нарочито у славу „Оца слободног стваралачког чина“, пева у недогледном обиму од двадесет строфа од по дванаест (дванаестерачких и једанаестерачких) стихова, плус два стиха припева на крају сваке строфе – делује као

унапред изгубљена битка у време стократно оверене поетичке свести да је у сажимању сигурност и какво-такво јемство да ћемо испедити коју кап из расушене поетске дренажине. Али, да сигурност пута и начина није помоћница у песничким остварењима, показује и поема „Слава теби Боже“, смештена међу *Три њојеме* (2015), остварена у више него респективној мери без обзира што, по свим искуственим чиниоцима, тешко да је могла успети. Ако ништа друго: зато што је испевана век и по након пева *Луча микрокосма*, чије стихове из уводне „Посвете“ („што је скупа ово свеколико / до општега оца поезија?“) Бећковић поставља у чело текста, не само као мото него и као иницијални мотив што се разрађује и развија, поступно и стрпљиво у 478 стихова ове углавном парно римоване поеме. (У две строфе – једна је при почетку а друга при крају, схема парног римовања се нарушава, па зато те две строфе имају по стих мање – тек толико да буде избегнуте сувише правилна архитектура која изазива nelaгоду или досаду.)

Поема „Слава теби Боже“ заснива се на темељном обрату перспективе и ту је, чини се, и кључ њеног продора у ново. Устаљено је да се, од романтизма на овамо, песници као ствараоци засебних језичких међусветова, у које се читалачки утапамо као у најживљу стварност, често пореде с божанском инстанцом стварања. Овде је смер поређења промењен, на подстицај Његошевог реторског питања о свету као поезији општег оца: Створитељ неба и земље јесте песник, и то Песник Једини, отац „слободног стваралачког чина / Без поетика калуца модела“. Класични топос о свету као Књизи, у којој се слова Творца читају и одгонетају, песник буквализује, својски разиграва. Свет је јединствена песничка творевина. Реч и дело су једно – условности метафоричке нема, стварање је стварно: „Змија и јабука и јаје и пчела / прве су речи прешле и на дела.“ Понори и провалије у рељефу земље представљају места одсуства творачке речи: „Где год је гробен над понором стао / Ту си се од речи и

ти уздржао.“ Свака појединачност створеног света тумачи се као непоновљив песнички гест: „Крила у јајету бисери у шкољци / Незаборава ни су духовни погоци / Репови кљунови и кресте и ресе / Без премца ефекти акценти финесе.“

Патос космогонијске тематике Бећковић суспреже у низу бираних конкретности, у мноштву чињеница света посве удаљених категорија, „од плаве месечине“ до „клика црног коса“. Свака реалија је речити доказ неоспоривог „великог наратива“ Песника Јединог. Као што се, у духу мистичког парадоксализма што је у темељу вере и поезије, бесконачно садржава у коначном, Творац у најмањем зрну твари, тако се и Бећковић поиграо мотивима општег јединства, стапања несразмерних величина, с тим што игра није игра него уверљива духовна потврда: „Најпреси сажету у једном микрону / Ускладиштио целу васиону / А у микроновим микрон микронима / Венце васиона у васионима.“ Песма над песмама спевана је по највећем поетском искораку, „одвајању светлости и мрака“, актом Логоса, Речи, Смисла: „Изнад недогледних дина ништавила / А од твога гласа звука и имена / Зајапурила се тмуша неписмена / Гледао си своје речи испред себе / И оне су прво угледале тебе.“ Стварање не престаје, траје сваким часом и свачијим чином, део те креацијске динамике су песници, „највернији одливци“ божанске слике и прилике. Наравно: „за случај да нешто имају да кажу“. Од свих бездана најдубљи је бездан језика, отацбина једина сваког песника. Како се поема тако дугог даха ближи крају, стваралачко начело добија на свеобухватности, нема нестварног и непостојећег, ако није у свету – оно је у језику: „Где није нико песници су били / Све што није било то су запамтили / Ко год је сркнуо из свога корења / Зна да је стварање душа остварења.“

У давнашњој поеми „Богојављење“ истог песника „Бог, као Бог, само ћути и гледа“, слично као у причи о „Великом инквизитору“. У поеми „Слава теби Боже“ може се друкчије рећи: „Бог, као Песник, само пева и ствара.“ Средњовековна поетика

у опширности исказа, понављањима и варирањима указује на неисказивост Створитеља и неумеће људског језика и ума да га обухвати. У томе је и могућни одговор како је опстала оваква мегалографска замисао. Било је потребно кроз исцрпни каталог творевине дозначити безмерност о којој се пева, макар у том замаху било и места поклекнућа, ритмичких и римовних. Песник који је, на пример, у поеми „Кад дођеш у било који град“ пошао од интимне евокације па, такође понављањем и варирањем и продубљивањем почетних мотива, доспео до снажне визије извремењености и Новог Јерусалима, у дугом току поеме „Слава теби Боже“ потврђује да савремени проблем певања и мишљења није у потрошеним великим причама него у одсуству веродостојних доживљаја.

Рискантно измирење поезије и реторике показује Матија Бећковић и као песник и као беседник. Где није говорио, о чему и о коме није сведочио – слушаоце притом одлепљујући од тла, или их зарађајући у себе саме, с њиховог уобичајеног партера. Упоредиво је песниково беседничко делање с оним што је, пре триста година, након велике бежаније под Чарнојевићем, истрајно чинио беседник Гаврил Стефановић Венцловић, сакупљајући „браћу Дрићане“ по горњој Панонији, између Сентандреје, Ђура и Коморана – опомињући их, у недаћама, ко су и какви ваља да буду. У сличној, подмуклијој пометњи од пре више од пола века, остарели Дучић – коме, у младости и моћи, лепота није имала отаџбину, па се, после свега, поистоветила с племенитим духом отаџбине – обраћао се, поред своје лирике, сународницима и тврдим речима опомене и речима подршке. Такву службу, заветном (отрежњујућем и окрепљујућем) памћењу распамећеног народа, данас, на изразит начин обавља и Матија Бећковић много чиме што напише или изговори, у сваком појавном облику, од песме до афористички спрегнуте новинске изјаве. Уједно се играјући, а игра је, као што знамо, у основи сваке уметности.

РАЈКО ПЕТРОВ НОГО: ЗАВИЧАЈ КАО МНЕМОТОП

Сећање је међу кључним речима поезије Рајка Петрова Нога. У тачки дијагоналног пресека поетскопрозне глосе *Јечам и калојер* (2006) налазимо ту кључну реч и кључно становиште Ногове поетске „приповести“, и то са узвишеног места завичајне топографије, на којем се иначе стичу супротности: „Ту и усред љета снијег пада. Ту нам се и кад сија смрачи. Тако је то од оног дана кад си посљедњи пут овуда цјеловит пролазио. И радостан. Падао је снијег. Од твоје се пјесме гора орила. Посљедњи пут. Од тада си расцијепљен на онога који пати и овога који се сјећа. Од тада си изгубљен.“ Глоса *Јечам и калојер*, да будемо још прецизнији, сачињена је од више кругова сећања. Најпре, од сећања песничког субјекта на себе самога, на своје детиње страхове и удивљења, па на лик оца и мајчин лик. Након тога, следи други круг. То је мозаик од прича у којој „онај који се сјећа“ у себи саставља живе слике родитеља помоћу сећања других, и онога што је сáм понео као приче оца и мајке. Притом помаљају на површину, кроз фрагменте очуваних прича, њихови бивши животи. Напокон, у старијем слоју (у наредном меморијском кругу), пројављује се сећање предаје, колектива, оличено кроз мотиве вучјих рођака, потом епски лик Љутице Богдана (карактерни прототип оца Петра), све до – идући материнском завичајном путањом – до речи и знамења из раздобља Косова, похрањених у каменом запису древне цркве у којој је мајка крштена.

Али, овде се сеже у области још дубље и основније, старије од историје. Можда су и најснажнији делови *Јечма и калоје-*

ра они у којима песнички субјект посведочује пуну, исконску срођеност са родним крајоликом, с видљивим и подземним водама, зверињем и чистуницама од птица небеских, са црно-горицом, растињем и безбројним ансамблом звучних, визуелних и тактилних осета у живој сценографији планине. Ако је на једном полу Ногове песничке исповести памћење породице и народног колектива, на другом је њеном полу актуелизовано пресећање човека у митски почетном, дословном и фасцинантном дотицају са светом у који је бачен. И све се стекло у непрегледном микрокосмосу песничког субјекта, у причи на чијем су почетку и крају крст, напоскон постављени белег над костима давно починулог оца. Налазак загубљеног места очевог починка уједно је условни повратак из онтичке изгубљености коју је песнички субјект често наглашавао. Поредак је напоскон успостављен, што повлачи собом и сва друга намирења и заокружења. Отуда, ваљда, снажан утисак о дубинској симфониичности овога лирско-наративног текста.

„Чловече, тако да нијеси проклет, не тикај у ме“ – свршетак гробног натписа хумског властелина Влаћа Бијелића из покосовског доба, ктитора цркве у Влаховићима код Љубиња (где је рођена мајка Стана, лирска јунакиња *Јечма и калойера*), постаје од устањене формуле упућене могућем скврнитељу, гроболомцу – сигнал далеко ширег значења. Јер овај запис само је део корпуса у камену писане средњовековне ћирилске српске традиције расуте по негдашњој хумској и босанској земљи. У новијој српској поезији, поетизам надгробника био је коришћен код Бранка В. Радичевића и Љубомира Симића. Књига *Не ишикај у ме* (2008, 2010) састављена је од сонета, већим делом у трохејском дванаестерцу, али и у другим краћим и дужим метрима. Између сонета, аутор је проткао блокове цитатних фрагмената из поменутих старосрпских натписа, и надао посебан одељак, насловљен „Црно на бело“, од снимака камених плоча и транскрипције текстова који су пос-

лужили као подстицај и цитатно и лексичко полазиште Ноговим песмама. Тако се реконструише једна стварна а увелико запостављена културноисторијска географија прекодринског простора, на којој се простиру писани белези – ћирилски, православни, српски. Осим историјског слоја, повеснице великих и малих, у садржинској сржи овога низа Ногових сонета јесте и тематски комплекс у распону од загробне језе до хришћанског есхатолошког оптимизма. Из гласова мртвих промаља се очекивање Другог доласка и општег васкрсења мртвих. „Зови како хоћеш то што смрћу поче“ – пише Ного у насловној песми. Неке од Ногових песама у књизи *Не њикај у ме* засноване су на лирском тумачењу ликовних представа са стећака, у којима се преплићу народна и хришћанска симболика, и кроз које проговара тамна незнан фолклора. Такав је епифанијски драматичан приказ коњаника с копљем, стрелца, јелена и детета у наручју, из песме „На одмирачи“, визија смештена управо на међу што дели овај и онај свет, или мотив наопаког кола и уклете невесте, у песми „Коло“.

У прилог спреси простора и памћења, подсетимо, Јан Асман исписује да је најстарији медијум сваке мнемотехнике везивање за простор и да култура сећања оперише знацима у природном простору: „Чак и буквално, цели предели могу да служе као медији културног памћења. Они бивају прихваћени не због знакова (споменика) већ се као целина уздижу у знак, тј. бивају *семиишизирани*.“¹ У чувеној Ноговој песми молитви снег пада „из сјећања по очима“, пада изнутра. Високо апстрахована, мистично убељена сцена коју ће у поеми *Јечам и калоиџер* наративно распростраити појединоствима, евокује детињи доживљај с танане међе светова живих и мртвих, дечачког сна у пролећном, ђурђевском планинском снегу. Предео *Јечма и калоиџера* је конкретизован, опремљен локалном топонимијом,

¹ Јан Асман, *Култура њамћења*, Просвета, Београд, 2011, стр. 59.

изоштреним описима, портретима и епизодама. Ногова породична митопеја запрема област подрбног сећања, при чему су овде насложени елементи приче у интертекстуалном дозиву с ранијим лирским стилизацијама истог тематског језгра. Сећање је смештено у припадајући простор.

Мнемотоп значи место, простор што изазива сећање, у области колективног, али, по аналогји, и појединачног искуства. Дobar пример за ово прво је део из Дучићевог „Писма из Палестине“: „Све је овде алузија, символ и опомена. [...] Пејзаж палестински је одиста хришћански пејзаж Новог завета, по мирноћи ствари и ваздуха.“² Уздуж Ногове поезије Херцеговина се појављује као мнемотоп у оквирима *биографској сећања* (као колоритни миље стално призиваног детињства), али и у домену *колективної памћења*, епског и историјског предања што се везује за завичајни предео. Евокација, што ће рећи сећање, одређење је лирског стила (Емил Штајгер), али смисао призива прошлости готово се подудара у равни личне и формама колективне меморије, јер је сећање „акт семиотизације“³. Уосталом, и сама поезија, као изданак мита, у основи припада средствима културе сећања. Свака култура ствара *колективне сцруктуруе* које сачињавају „символички свет смисла“ и „обликује искуство и сећање и одржава их у садашњости, тако што текући хоризонт садашњости допуњава сликама и причама неког другог времена и тиме ствара наду и сећање. Овај аспект културе је основа митских и историјских прича“⁴. Мит, као и изданци мита, обављају *фундирајућу* и *контраирезивну* функцију у култури, а ова друга функција „полази од недовољног (дефицијентног) искуства садашњости и у сећању призива прошлост која најчешће поприма карактер херојских

² Јован Дучић, *Градови и химере. Сјаза поред јуша*, БИГЗ – Просвета – Свјетлост, Београд – Сарајево, 1989, стр. 323, 329.

³ *Култура памћења*, стр. 77.

⁴ *Исто*, стр. 13.

времена"⁵. Поткрепимо контрапрезентну функцију неким пемама средишњег циклуса Ногове *Лазареве субоше* „У Вилово-ме долу“, у сазвучју с њиховим опширним поетскопрозним тематским корелатима у поеми *Јечам и калојер*.

У опису завичаја, маркантну тачку монтањарског предела чине остаци грађевине у локалном предању приписане епском Љутици Богдану, из циклуса о Марку Краљевићу: „Шта видиш, ако обурдане Богданове дворе не видиш. Слушај шта Мито прича, па ћеш их угледати.“ У фолклорном митотворачком и митоманском замаху нико тамошњи није без високе епске залеђине, што је суздржано хуморно-иронијски и посредовано гласом лирског наратора *Јечма и калојера*: „Нема ти овдје нико да није с Косова. Или из Црне Горе. А то је исто. И прије Косова – од тога Љутице Богдана. Да Богданове куле нема, рашта би Загорани били поносити. И задрти.“ Када безгласни саговорник посумња у веродостојност изнете епске приче – због одсуства Богданових „грозних винограда“ у реалном амбијенту Загорја – лирски наратор разоткрива контрапрезентну улогу епског предања: „Стани, вјерујеш ли ти више својим очима, или пјесмарици и гулама.“ За разлику од познате сцене са гусларом међу кулучарима у роману *На Дрини ћуџрија* која, поред скрупuloзне реалистичности сцене, поетично поентира („мокри и расањени кулучари, занесени и неосетљиви за све остало, прате песму као неку своју лепшу и светлију судбину“), у Ноговом тексту такве поенте нема, него прелази у персифлажу епског самоописа својих земљака. Нешто даље, сцена туче запитих мештана, иначе познат из песме „О Петрову дне“⁶, представља реминисценцију

⁵ *Исио*, стр. 80.

⁶ „Петровачо грка дивљако још горча / Власи-Загорани и Турци из Борча // Салише ми страву да ме и сад даве / Авети дјетињства Азија из главе [...] И без Борча прика биће братских рана / Елези с Борија Ковачи из страна“ (*Лазарева субоша*).

и на речено Андрићево место: „У недостатку Турака, побили се Елези са Ковачима из Страна. Ни око чега. Зато што су коње појахали. И ракије попили. И што им се учинило да су неки други, већи и моћнији.“ Слична детронизација епског памћења, што је у раскораку са оскудним димензијама савремености, збива се и у песми „У буково оно доба“. Ликови Пеша и Фехима – двојице „убогих сиромаша“ који уз шкију и брљу „у колиби царство дијеле“ – истресају преда се ванвремену јуначки каталог обе вере:

Имањићи Немањићи
Војновићи Обилићи
И Љутице са Загорја
До поноћи Пешо збраја

Од поноћи Ђерзелези
Бојичићи и Хрњице
И Ченгићи са Ратаја

У тој другој, несвакодневной димензији стварности којом оперишу, као носиоци финансирајућег сећања својих одељених професионалних колектива, свакодневна реалност, штура и једнолика, испада подношљивија – а они у њој знатни чиниоци. Слична је ствар, с истим јунаком Пешом, у деоници с почетка *Јечма и калойера* где се описује кућење овога несмиреника и бездомника, ограђивањем парчета земље у удолини: „Тој је немаштини печат баштине ударио тек када је то ништа оградио. Високом и лијепом оградом. Кад је побо коце, преплео витине, и преко њих пружио врлике. Све је ту најзад било његово. И ластавица и кртица. И змија и ласица. И снијег, који је свачији, у тој огради био је само његов.“ Опет контрапрезентна улога епске меморије ступа на сцену, када је „то ништа“ ограђено: „А када је брвнару шиндром покрио, и када је кроз бацу задимило, краљевски је сјео на дрвени тронножац, и о старој царевини запјевао. О задужбинама по Маћедонији.“ Раскорак између планинске колибе и царских задуж-

бина, фактичке сиротиње и предањске пуноће, опет иронијски одзвања из перспективе наратора, али с прећутном свешћу да се речена пуноћа претаче у неиспуњену стварност ликова који се сећају, одржава им насушну егзистенцијалну равнотежу – а без тога би је, за дуге неслободе, тешко одржали.

Контрапрезентна, стварносно допуњујућа улога песничког мита карактерише једнако и Ногову митопеју о Виловом долу и „кући које нема“ – а кућа се, у активном сећању као чину семиотизације, симболички преображава у храм, чија купола наткриљује херцеговачки завичај („Крај наметне громиле“). Опсесивно тражење изгубљеног дома, у песми „Балада о коприви“ (*Лазарева субоџа*), задире у повест словенских и српских закривених станишта, али се у тај попис уплиће искуствени мотив сиротишта у Невесињу. У апострофи с почетка другог дела песме, лирски глас обрће однос између актера и предмета сећања („У кревету гвоздењаку памтиш ли нас сиротиште / Невесиње-сиње-иње остављени ждрали пиште“), да би изнова активирао епске и бајковне ресурсе у помињаној контрапрезентној функцији. Остављени ждрали и ружни пачићи имагинирају оно што им је ускраћено, а етимолошка игра расклапања назива херцеговачке вароши где се обрео збирни дом деце што дома немају, басмовним призвуком оплемењује и очућује иманентан тужбалички тон. Стратешка игра између емпирије и компензативних маштарија из прошлости (али и из непостојања), одвија се у виду наизменичног *иприсећања* и *беја од мучној сећања* – у лековите измишљотине. „Ту ничега нема Све је измишљено“, налазимо у сонету ране збирке *Безаконје*, али уз накнадну допуну да „Ако игде овде привиђења треба“ – да ли због назначених „зудума детињства“ – остаје отворено. Радикализује се поетска представа простора, али двосмерно, ка празнини и ка пуноћи: куће детињства нема – стога ничега другог нема; или пак на месту куће „за ноћ никла шума“ наједном постаје несагледиви, сакрални дом „с кубетом

неба“, дом што се несагледиво шири. У таквом се распону покреће лирско клатно песника ураслог у родни простор што му изазива сећање, сакрализује и поништава, простор прецизно топографски омеђен рељефним облицима Херцеговине („Крај наметне громиле“): „Од највише планине до агарјанског друма / Од сватовскога гробља до пексинова греба / Низ кланце и јаруге низ поноре и драче.“ (Из тако створене динамике потиче не само драматичност, него и евидентно обиље Ногове централне песничке визије онога што је било и што га не оставља на миру.)

У *Јечму и калоијеру*, творевини што раскриљује слике и значења претходно сажимана у строжим оквирима стиха, налазимо и место у којем се стапају хоризонти биографског и колективног сећања. Посредовање фигуре мајке од кључне је важности, заправо топонимија мајчине родне Хумнине, у чијем је средишту повесни храм у којем је дететом примила крштење. Путем ка њеном завичају одлази се у потрагу за мајком које више нема. „Црква на Влаховићима, у Петиборима, из царског је времена. Гле, коликим је зидом опасана. Стењак је старе гробове притиснуо“, читамо у деоници у којој се, посредством очуваних камених белега и записа, уводе у видокруг стари властелини Бијелићи. Интегративно и разрешујуће финале оличено је у следећем пасусу, при чему се, на древном месту, поравнавају границе између далеких времена: „Било нам је као да се поново са нама опрашта. Као да ће плоче и мрамори, и сунце и мјесец, и кнез и војвода, и коњ и небески коњаник, и урок што коња води, и црква, и мајка, као и онда – у снијег замаћи.“ Отуд и песничко ходочашће по местима заједничког памћења у збирци *Не њикај у ме* није пресудно културноисторијски мотивисано. Рашчитавање камених белега расутих по Херцеговини, кренувши од мајчине родне цркве, доводи до сусрета с индивидуалним гласовима предака из епоха егзотично удаљених од наше. Лирски глас нашег са-

временика удваја се с негдашњим гласовима, са живим општим местима човечанске пролазности и животне тегобе, с којима се сваки читалац може сагласити, забацијући начас у страну лични талог сећања.

Основе песнички митизоване Херцеговине, као простора интензивног колективног памћења – на шта се и наставља Ногова лирско-епска митопеја – поставио је раније Јован Дучић. Речником културе памћења казано, Дучић потврђује и преобликује, у више својих дела и текстова, модернизован наративни оквир утемељујућег сећања своје националне заједнице, засноване на епском и повесном предању. Даје повлашћен положај родној покрајини, семиотизује столећа Херцеговине. У тестаментарном прозном делу *Гроф Сава Владиславић*, оглашени кнез српских песника одређује шире подручје Гацка – одакле изводи генеологију јунака и наводног претка – „од Дурмитора, на стотину ваздушних километара унаоколо“, као „расадник свих српских стремљења“, „ковницу језика“, „извор поезије“ и „школу српског витештва и чојства“⁷. С истакнуте позиције у националној књижевности – у времену прве фазе југословенског идентитетског преокрета – Дучић би да ојача *конективну сйруктуру* српског „заједничког знања и слике о себи“. Слично чини у деловима „аутобиографије срца и памети“, у путописној прози *Градови и химере*, у којој нематеријалне и материјалне повесне тековине свога народа и завичаја пореди с великим културама и афирмише, лоцирајући их у средоземни културни простор.

За Дучића је простор Херцеговине, значи, српски мнемоторп, пре свега што је „извор поезије“, усмене културе памћења што је одржала на окупу, у колективном идентитету, једну столећима развејавану и крњену заједницу. Или, по речима Јана

⁷ Ј. Дучић, *Гроф Сава Владиславић*, БИГЗ – Просвета – Свјетлост, Београд – Сарајево, 1989, стр. 45.

Асмана: „За културно памћење није важна фактичка историја, већ сећање. Могло би се рећи да се у културном памћењу фактичка историја претвара у сећање, чиме се трансформише у мит [...] Сећањем на своју историју и предочавањем фундаирајућих фигура сећања, група се потврђује у свом идентитету.“⁸ Заснивачке фигуре српске народне меморије посредовала је пре свега усмена епика, разрасла најбоље у појасу старе и садашње Херцеговине, наравно, срасла с предањем светосавске Цркве, једине непрекинуте културне установе код Срба. Ако је, у Дучићевом случају, употреба прошлости имала легитимне државотворне интенције, у случају Ногове поезије, и не само његове, сећање постаје „нека врста отпора“. Резимирајући смисаони учинак књиге песама *Недремано око* Новица Петковић записује: „*Недремано око* у ствари и није толико књига о рату колико о модерној техници, видљивој и невидљивој, разарања и споља и изнутра, и појединца и колектива. Књига је то, рекли бисмо, о разграђивању културе и поништавању памћења.“⁹

У закључном поглављу капиталне студије *Евројска књижевност и латински средњи век*, писане иза Другог светског рата, а у којој, од увода, аутор не скрива ангажовану намеру, Ернст Роберт Курцијус истиче: „У данашњој ситуацији духа не постоји хитнији посао од васпостављања 'сећања'. Програми за васпитавање и преваспитавање свих врста можда су мање важни од задатка да се сагледа и уважи функција континуитета у култури. Вратимо ли се поново историјском посматрању, видећемо да је заборав исто толико нужен као и сећање.“¹⁰ Први део пређашњег навода могао би, сасвим сигурно, потписати и

⁸ Кулиџура *Памћења*, стр. 52.

⁹ Новица Петковић, *Словенске њеле у Грачаници*, Завод за уџбенике, Београд, 2007, стр. 211.

¹⁰ Ернст Роберт Курцијус, *Евројска књижевност и латински средњи век*, СКЗ, Београд, 1996, стр. 650.

песник *Недреманої ока*, али поводом улоге заборава можемо претпоставити специфичну нијансу разлике. У култури зјапећих историјских дисконтинуитета, што су имали и још увек имају облике систематског брисања културних трагова или стратешки пројектованог заборава и самозаборава, културном памћењу корелативни појам заборава има другачије значење и статус. Прошлост, искидану и окупаторским силама затомљавану, идеолошки драстично кривотворену, требало је реконструисати, опоравити и уобличити у наратив модерне културне самосвести, и тога посла био се подухватио и Дучић, на доступним изворима историјског и епског предања (и према својим *йесничким* склоностима). Сувише је, другим речима, било затирања у српској култури да би се забраву могло допустити више простора но што је неизбежно. Има у уводном криптосонету збирке *Не йшкај у ме* – значи на структурно привилегованом месту – стих сведочанство о данашњим и овдашњим приликама, рата у култури и рата против културе. „Наркотичари које кљукају забравом“ сучељени су с враним гласником прошлости, песничким гласом. Кљукање забравом, идеологизовано окретање будућности без обавезујућег и корективног бремена прошлости, сада у олакој конзумерској варијанти, чини деструктивну синергију са неокончаним, одавно осведоченим, геополитичким стратегијама упереним против јединства српског културног и државног простора, чије су непобитно посведочење управо (често стратешки потирани) културни трагови.

Као што Дучић враћа „српском народу и завичајној Херцеговини њиховог племенитог сина Саву Владиславића“ студијом о дуго забрављеном царском дипломати епохе Петра Великог, тако и Ного, на крају поступног разграновања своје лирско-епске митопеје, долази до доњих, запретаних слојева културног памћења завичајне земље. Мутава грчка гребља, сејана уздуж и попреко Херцеговине, постала су живи гласо-

ви далеких претходника. Испрва се мотив „грчког греба“ или стећка јавља у раном завичајном пејзажу горње Херцеговине, у оној сцени (малтене кобног) уснућа дечака у планинском снегу. Ова сновидовна деоница, да и то напоменемо, двапут се селила из текста у текст и напokon остала уграђена у други део поеме *Јечам и калoјер*. По речима Владимира Ђоровића, ознака „грчког“ греба или гробља у народу означава „неку прадавну старину“¹¹. Не улазећи у порекло таквог називања, очевидно је да су тако нама ближи предачки нараштаји, одсечени од старијих слојева писане културе, одаљивали од себе споменике које сад познајемо под називима *сїећак*, *сїојећак*, или *белeї*, *биљеї*, јер не припадају њиховом живом сећању. Будући да је наука ишчитала и датовала многе од тих ћирилских записа, они су овде прословили старосрпским народним језиком, речима с оне стране живота, подстицајним за песника дубоког културног понирања, каквим се, у пуном светлу, Ного овде показао. Поезија изнова постаје, у збирци *Не ћикај у ме*, прворазредно средство културе сећања у својој контрапрезентној функцији. Прошлост пред нашим очима настаје, из лирски освешћеног односа према њеним затуреним или потиснутим аспектима. Сасвим се, на примеру камене писане баштине Херцеговине, потврђују Асманове речи: „Сваки дубљи раскид са традицијом и континуитетом може водити до васкрснућа прошлости, посебно онда кад се после таквог раскида покуша нови почетак.“¹² А реченом васкрснућу одиста је претходио дуги раскид и заборав: што одсуством из живе усмене предаје, што историографским и политичким опитима и прерадама.

¹¹ Владимир Ђоровић, „Прилог проучавања начина сахрањивања и подизања споменика у нашим крајевима у средњем вијеку“, *Наше сїарине*, св. 3, Сарајево, 1956, стр. 127.

¹² *Култура ѓамћења*, стр. 31.

И шта видимо у Ноговим криптосонетима збирке *Не њикај у ме*, поткрепљеним документарним прилозима, фотосима споменика и транскриптима записа? Сагледавамо несагледану а речиту топографију основног сећања нашег народа, појединце и њихове мале животе и удесе, белеге расејане од Благаја из доба кнеза Мирослава, преко Радимље код Стоца, Премиловог поља и Влаховића близу Љубиња, Величана у Попову пољу, Ђедића и Полица крај Требиња, Гареве код Гацка, до Хумског код Фоче, Миркове косе више Калиновика и Херцег-Стефанове Сопотнице код Горажда – све из векова немањићке словесне и светородне државе и покосовских времена. Ако је Дучићев поглед био поглед ка горњим степенима друштвене лествице, Ногов је поглед из прошлости највећма захваћен одоздо. Мнемотоп Херцеговине оснажен је, овим подухватом, најстаријим српским слојем активираним памћења културе, у покрајини иначе премреженој доцнијом десетерачком предајом.

А симболички стожер читавог тога подухвата прављења камених књига незаборава јесте призвани лик древног мраморника и сечца Грубача. Опис припреме, одламања каменог градива из камените земље, зарад мукотрпног обликовања, ликовног и вербалног утискивања смисла у камене плоче што претрајавају векове, у „Грубачевој песми“ („Док печатам усев смртни и усопшег покаменам“) поентира монументалним двостихом: „Да и горе камене знаменам / Од камена ником до камена.“ Камен је тврди јемац трајања и припадности матичном тлу, а Грубачев подухват претендује да и саме природне масиве „семиотизује“, „назнамена“: да би се знало, означило, избегло ништењу времена или кривотворењу људи. Зарана преминула мајка пројављује се у фигури невесте (с ликовних представа Грубачевих стећака) што се запутила горњим странама, као што се, у дубокој симболичкој равни, поистовећује спасоносни, логосни подухват каменоресца и делање савременог песника („А се сече Грубач ками“):

Из Виловог глувог дола урокљиву неву
Несуђеном Заручнику млад месец одводи
Пробио сам пут за душу у каменом спеву
Имањићу Сунчевићу Рабрену војводи
А се сече Грубач ками а ти речи реске
У то смо се загледале птичице небеске

У Ноговој поезији, особито у новијим остварењима, као што су поема *Јечам и калойер* и венац сонета *Не њикај у ме*, памћење је активирано на свим ступњевима: од невољног чулног сећања (мириса и осета детињства), до освешћене меморије земље за коју је песник витално прикопчан. „Речи реске“, у камену средњовековних епиграфа и у лирској песми, чине оруђе сећања, давања смисла појединцу унутар заједнице и знакови су за сналажење у времену, пред непојамном, извесном чињеницом смрти сопственог тела. А та је оријентација могућна у простору у којем је песник егзистенцијално заснован. За Нога и за магистрални ток српске културе, то одиста јесте простор Херцеговине, земља многих дочуваних трагова, камених, књижних и усмених. Херцеговину је Ного изнова потврдио као предео „алузија, симбола и опомена“, као неисцрпни, наслојени мнемоторп.

МИЛОСАВ ТЕШИЋ: ПОЕЗИЈА КАО МЕДИЈУМ ПАМЋЕЊА

Од књиге *Куџиново* (1986) па надаље, у насловима и стиховима толиких песама Милосава Тешића, на све четири стране матичног језичког ареала, наилазимо на топониме, на културну колико и природну топографију, присну али и увелико егзотичну за просечну културу савременика. Будући истанчане ауторске самосвести, Тешић је, првом погодном приликом, дао широк аутокоментар свог односа према поменутом одељку лексичког наслеђа. Есејистичко-исповедна проза „Камен угаони у сазвежђу кукурека“¹ смештена је у планински крај западне Србије, а уоквирена задатком скупљања микротопонимије посећене, Тешићевом завичају недалеке области. Највише је, притом, песник на задатку скупљача речи ослушкивао „прозодијски ватромет“, „неодољиву звуковно-семантичку енергију, изазовну за различите видове и невидове песничких етимологија“². Тешић се својевремено бранио од упрошћеног повезивања његове поезије с лексикографском спремом коју поседује, али становиште с којег се и овде реч проматра (као наслојени и добрано затамњени културни ентитет, јединица у сложенем сплету односа), ипак му је битно одредила полазне поетичке позиције³.

¹ Милосав Тешић, „Камен угаони у сазвежђу кукурека“, у: *Милосав Тешић, њесник*, Народна библиотека, Краљево, 1998, стр. 271–294.

² *Истио*, стр. 272.

³ „Писао бих песме и да нисам лексикограф, те не бих свој лексикографски рад доводио у толико тесну, свакако не и пресудну, везу са песничким. Ипак, морам рећи да сам понешто од лексикографског искуства преносио

У Тешићевом случају, језик ширег завичаја није некакав саморазумљиви садржај, него се и тај наслојени културни простор испочетка открива, освешћује и продубљује с тачке комплекснијег искуства. Тешић нас у претходном аутокоментару упућује да „топоними и њима сродни појмови много више памте, виде и чују него што би се дало помислити“, додајући да „предмет певања може бити само онај топоним у којем се [...] боре две неразлучиво испреплетане и макар привремено супротстављене силе – сила звучања и сила разноликих видова памћења“⁴. Памћење, ако није пречесто понављана, несумњиво је тежишна реч Тешићевог поимања језика као носећег система у сложеном систему системâ културе, разуме се, посебно поезије у тако схваћеном међуодносу. Опевајући један завичајни топоним, у песми „Љубовића Љубовиће“, у првој строфи јавља се, етимолошки заснована, слика певања као ткања, у којем учествују звук и оно што звук призива – као знак, док је, при датој аналогији, *сећање* замена за *основу* разбоја: „Невид-жицу кроз мршење / ја уводим у сећање / Златио ми је сјај у слами, / а у ирећи жубор-нији.“ У аналогији лирског текста и тканице, подвлачимо, потка су звуци речи а сећање поприма функцију *основе* ткања. Љубовића је притока Дрине, али песник не *описује* него *моделује* лирски предео асоцијативно откинут од полазне речи, чији гласовни састав описује као „звон, звоник“ и као „жуборење“. Отуда је „Љубовића Љубовиће“, из наслова и рефрена, унутрашњи одјек топонимског звучног склопа.

Драматична напетост унутар поезије Милосава Тешића почива, поред осталог, на свести о порозној граници између

у поезију, можда онајвише из сфере доживљавања речи као бића, као нечег дубоко сложеног, тајанственог, неодгонетљивог, нечега што измиче пуном сазнању, али што је, с друге стране, неодољиво привлачно и заводљиво у својој надмоћној лепоти“ (М. Тешић, *Есеји и сличне радње*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004, стр. 196).

⁴ „Камен угаони у сазвежђу кукурека“, стр. 273.

чина именованья, увођења појаве у језички обухваћен свет (*очувања имена* као опстанка у реалности језика), и агресивног чиниоца заборава, потирања речи и онога што речи означавају у култури. Песник тако и дефинише сврсисходност песме. „Песма је“, пише Тешић, „једини простор избављења за реч или речи којима прети опасност да се сурвају из звука у незвук, из памћења у непамћење.“⁵ Неће ово бити етнографски, музејски, конзерваторски гест, непродуктиван и маргиналан спрам учинка културе Тренутка и информационо-технолошког вртлога. Као и код већине модерних аутора, читав век уназад и данас, језик се обрео као главни јунак Тешићеве поезије. Али, он Језику не придаје улогу непоузданог сведока, рђавог господара и манипулатора – какав лик претеже у повлашћеном току новије уметничке праксе и теорије. За Тешића, непоправљивог *лоіоценійрисійу*, Језик је ризничар и чувалац – изнад свега другог што му се може приписати.

Речник подринског завичаја, и завичајног окружења – уједно уграђен у вуковски основ модерног књижевног језика – у основи је занимања овога песника, али се на томе базичном видокругу песник, ипак, не зауставља. Подсетимо се Гадамерових речи да је „завичајност нашег мишљења у језику дубока тајна чије решење језик захтева од мишљења“⁶ и да учење говора – или (за ову прилику да кажемо) *рад на језику* – значи „стећи присност и познавање самог света који нас сусреће“⁷. Кад из лексичко-сликовног сновидовља *Кујинова* читалачки зађемо у јасније, подробније описно и симболички означене слике сеоске куће, дворишта, воденице и других артефаката традиционалне српске културе у књизи *Кључ од куће* (1991), задобијамо утисак сусрета с присним и познатим светом, ако не из непосредног онда из

⁵ *Исјо*, стр. 274.

⁶ Ханс-Георг Гадамер, „Човек и језик“, у: *Свеске*, год. 8, бр. 29, 1996, стр. 97.

⁷ *Исјо*, стр. 98.

предањског памћења којег – све и да хоћемо – не можемо укинути, потврђујући Гадамеров став: „Утолико је језик исконски траг наше коначности и увек је изнад нас.“⁸

Тешићев подухват језичке рекреације и реанимације обухвата читаву дијакронију, готово све познате а затурене културне слојеве, све што је запамћено и није подлегло деструкцији историје и нехату забораву, те се може, у песничком медијуму, активирати као читљив знак културног памћења. А културно памћење народа којем припада – као што је сувише добро познато – обележено је дугим прекидима, па и тегобама оријентације у накнадном напору изградње целовитије културне самосвести. „Континуитет књижевне традиције – то је поједностављен израз за једно веома компликовано чињенично стање“, наглашава Курцијус и поентира донекле утешно за српски повесни удес: „Као и цео живот, и традиција је непрестано нестајање и настајање новог. Пламено море Илиона гори на улазу у нашу традицију. Оно што поседујемо од књижевности старе Хеладе само су рушевине.“⁹ С упоредивим рушевинама, само у знатнијој мери, суочава се и српски песник у пројекту систематског повезивања расутог сећања националне културне оставине, какав је и Тешић предузео, зарад стваралачког дијалога с неискоришћеним знацима у језику.

„Проблем језика је основни за све врсте духовног рада у нашем веку“, истиче и руски семиотичар Вјачеслав Всеволодович Иванов, напомињући да су „авангардна беспредметна (апстрактна) уметност и наука века“ привели новој примени језик архетипских симбола. „Тражењем архетипова довршавају многобројна истраживања егзотичних или архаичких култура, чија је уметност и била један од главних извора за Јунгове кон-

⁸ Исто.

⁹ Ернст Роберт Курцијус, *Евројска књижевност и латински средњи век*, СКЗ, Београд, 1996, стр. 645.

струкције“; наставља Иванов, а „одушевљење овом уметношћу пратило је експерименте уметника авангарде“¹⁰. У српској поезији, авангардни налог за повратак архаичним сферама значио је, кључним делом, самосвешћујући продор у сопствену стару, скрајнуту културу, још увек доста очувану у нашем оправданом – а понекад и спасоносном развојном кашњењу. Растко Петровић је међу првима у своме откривачком нараштају указао на ресурсе народног и хришћанског генија које ваља изнутра истражити, утирући пут и за долазеће песнике. Растково становиште, с друге стране, одговара Лотмановом теоријском ставу да „семиотички простор истовремено непрестано избацује из себе читаве слојеве културе“ и да „они формирају слојеве наслага изван граница културе и чекају свој тренутак да поновно продру у њу до те мере заборављени да се доживљавају као нови“¹¹. Сложени механизам развитка културе Лотман оцртава, посредно рефлектујући и на поетичко стајалиште којим се овде бавимо, о упорном памћењу уметности: „Није случајно то што уметност у току свог развитка одбацује застареле поруке, али са чудном упорношћу памти уметничке језике прошлих епоха. Историја уметности обилује ’ренесансама’ – обнављањем уметничких језика прошлости, који се доживљавају као новаторски.“¹² Почетак авангардне ренесансе уметничких језика наше прошлости оличава, дакле, Растко Петровић, за чијим ће трагом – као и за Настасијевићем – кренути послератни, високо остварени модернистички новатори, почев од Васка Попе.

У новијој српској поезији, у матици главног тока разносмерног симболистичког наслеђа, Тешић је донео осетан, де-

¹⁰ Вјачеслав В. Иванов, *Семиотика и култура*, Плави круг, Београд, 2013, стр. 466.

¹¹ Јуриј Михајлович Лотман, *Култура и ексцелозија*, Народна књига – Алфа, Београд, 2004, стр. 161.

¹² Ј. М. Лотман, *Сирекусура уметничкој теорији*, Нолит, Београд, 1970, стр. 47.

латни преображај у поимању и употреби ресурса памћења поезије, као што је лексички, метрички и облички фонд приновио у нас ретко практикованим облицима из шире, европске традиције. Није овде реч, значи, о анахроном, или пароксијалном приступу, него о превођењу истиснутих слојева из вансемиотичке области у семиотичку. „Размена са вансемиотичком сфером образује неисцрпан резервоар динамике.“¹³ С реченом динамиком, сударом противних чинилаца, асоцијативним и алузивним сплетовима у контролисаном обликовном оквиру, срећемо се буквално од првог Тешићевог стиха. Ако изнова промотримо насловну песму књиге *Куйиново*, али и главнину „топонимских“ песама прве збирке, видећемо да гради песму „Купиново“ искључиво од акустичких и етимолошких асоцијација. Без обзира на снажан потенцијал културних асоцијација назива Купиново – песник га напросто не остварује. Даје предност могућем коренском значењу топонима, фитониму *куйина*, који устоличава као лично „Ново свето слово“. У целини гледано, у песмама прве Тешићеве збирке, доминира слободна асоцијативност, уоквирена строжом формом, махом симетрично-осмерачког стиха, различних строфичних распореда. Поема „*Rosa sapina*“, с краја збирке, широко отвара пролаз архетипској симболици, и то посредно, зазивом дивље, неоплемењене руже.

Већ у наредној књизи, *Кључ од куће*, у песмама истоветног склопа (осмерачких дистиха) и топонимских наслова, историјске реминисценције су редовна појава. Тршић се повезује с Вуком и Вишњићем, топоним Грк у Срему с Вишњићем. Песма „Житомислић“ дискретно евоцира страдања херцеговачког православног народа и његових светиња, а исти је алузивни поступак примењен у песми у чијем су наслову Призрен и Ђилане. И тако даље. Из динамике лично несвесног, претеж-

¹³ *Кулиура и ексилозија*, стр. 161.

не у *Куйинову*, у топонимским песмама књиге *Кључ од куће* на површину текста помаљају се јасни знаци националне предаје. Након упознавања, односно језичког обухватања ужег матичног простора, следећи Тешићев фокус могао је бити пренет на градњу вишеделног барокног песничког здања чији је јунак једва тињајућа, севернопанонска српска дијаспора, област другог, полузгаслог језичког и културног памћења.

„У основи људске културе“, вели семиотичар Иванов, „налази се тенденција за превладавањем смрти, која се изражава, рецимо, у чувању и сталној обради података о прошлости“¹⁴, што је насушно деловање, како даље Иванов објашњава, супротстављања све већој једнообразности, ентропији. И Милосав Тешић, у једном поетичком исказу, поезији додељује функцију саобразну претходном ставу из домена семиотике културе, чување и обрада: „Једна од основних одлика поезије свакако је чување разнородних видова памћења, што стоји у непосредној вези с њеним непрестаним одупирањем ништителским силама заборава.“¹⁵ Сасвим је непосредно овакво поимање дошло до израза у дужој песми из књиге *Прелесји севера, Круї рачански, Дунавом* (1996), под насловом „Девојачки брег“. Реч је о топониму из горњих панонских рубова српског простора, имену чија је евокативна, али и рекреативна снага, једини остатак некадашњег пуног живота народа изгубљеног у повесном међувремену. О томе се Тешић изјашњава у метапоетској деоници, при завршници песме:

Фрулу, коло, студенац, крчаге
(крхотине!) Бреї именов чува.
Разабравши, на измаку снаге,
шта се ваља, шта котрља, кува,
он разигра успомене наге
по водици кад мрак се изува.

¹⁴ *Семиотика и култура*, стр. 354.

¹⁵ *Есеји и сличне радње*, стр. 196.

У блиском суседству налазимо песму „Магарећи брег“, где се опет изриком потврђује опсежан меморијски капацитет изабраног топонима: „Са крајнице заборава / млад се чокот разлистава // (А Брег овај оно памти / што се згусло, што пропламти).“ У песми „Добра вода, *Jóvíz*“ културно сведочанство у виду старог српског топонима давно смењеног мађарским називом, постаје Тешићу импулс за озбиљну песничку игру оспоравања нечијег нестанка ако је томе сачуван – језички траг. На земљописној површини, траг је прекривен речју другог језика, али га култура ипак памти:

Вода *Jóvíz* – у преводу –
с друге воде пије воду

Вода друга сведе жицу
у језичку понорницу
[...]
Предвечерјем, по потоку,
језик српски сунча потку

Добра вода, уз брег крени:
заборав се већ зелени.

Једна од скорашњих дужих песама, под насловом „Жички натпис“ (*Млинско коло*, 2010), ритмички усталасаних децима у амфибрашком дванаестерцу, тематизује разорни удар природног и (прећутно) глобално пројектованог заборава на дух и артефакте националне, особене културне меморије. Наслов песме сигнализује смисаоно тежиште, изневереним очекивањем читаоца да се песма односи на зидни препис оснивачке повеље Стефана Првовенчаног, текст опстао на манастирском зиду – не и на свитку. Ни речи, ни алузије, нема овде о томе споменику, али се читањем песме, повратно, узглобљује тропично значење наслова. Сама Жича, сагледана у *данашњем* лику, представља натпис и знак. Али, чега? Додатни сигнал даје мото, реченица Милана Кашанина: „Жича не живи *í*олико

оним шио нам йоказује, колико оним шио је била.“ Стари врсни есејиста и историчар средњег века отвара песнику могућност да сучели, прожме сфере видљивог и невидљивог, да у предању фиксирано место привилегованог знамена немањићке епохе упореди с реалним ововременим статусом: боље рећи, да промисли стање наше заједничке самосвести: „Давнина је сенка што упорно зрачи / низ обрши, равни – провалије, полом. / Колико ли тежи, а колико значи / тај сунцокрет Жиче – тај жив каменолом?“ Не први пут, Тешић обликује тему превласти обновљивог природног циклуса наспрам пропадљивости људских дела, јер се читав означени предео наткриљује над културном тековином подложном рушењу и уништењу. Староставни примерци стварања, дотле, присутни су тек у фрагментима што су производ околности кад „логика нуле“ крене на лепоту коју човек, у времену и за времена, раскрива или обликује: „Прегореше учас и дар и умеће / кад логика нуле лепоту изврста: / у певници јужној још траје „Распеће“, / у северној фрагмент од ’Скидања с крста.“ Управо је раскорак очевидних чињеница и чињеница које памтимо укључен у смисао отворене упитаности с почетка песме, о актуелној (симболичкој) тежини и значењу преостатака Жиче, о мрачној извесности поравнања свега што смо културом преносили као значајно, утемељујуће за духовни колектив. Песма се, отуда, указује као медијум између две непремостиве сфере, обавља контрапрезентну улогу¹⁶, даје пустошном лику свакодневице и узоритији модел постојања, као што, у Тешићевој песми, предочава и невесео, резигниран неми наук „да помоћи нема – да нема ни Жиче“, да је духовно нема више – чак и ако је још увек материјално присутна.

¹⁶ „Произвођење неистовремености, омогућавање живота у два времена, спада у универзалне функције културног памћења, тј. у културу као памћење“ (Јан Асман, *Култура йамћења*, Просвета, Београд, 2011, стр. 86).

Семантизацијом одсуства („Воденице нигде – а меље ли меље“), с нешто друкчијим и далекосежнијим смисаоним исходама, Тешић преподиче воденицу из породичног памћења – о којој нас је био обавестио још у тексту „Камен угаони у сазвежђу кукурека“ и тиме припремио искуствени ослонац за потоњи космогонијски спев у циклизованом облику. Значењска опрека *шум/йашум* уведена је у наслову циклуса „Пашум воденичког бука“. Шума нема, али је остао *йашум*, шум у свести, сећању. Зашто је памћење, заправо речник као носилац активног и пасивизованог језичког света, од пресудне важности за обликовање Тешићевог млинског циклуса? Зато што се његови лирски саставци дословно темеље на појмовима из (необично разуђеног) воденичарског речника, с којим нас је песник такође упознао у цитираном давнашњем есеју, аутокоментару. Микрокосмос воденице и њеног непосредног окружења осовљен је и визуелно конкретизован прецизним називословљем воденичарског заната, којим се подлаже опис процеса млевења жита у грађевини што чини „спој природног и културног“. Тај опис, у лирском медију, поступно узраста до васељенских размера („Млинско коло шири зону / хвата шуму – васиону“), са свим мистичним антиномијама, као ново, раскошно опредмећење архетипског симбола постојања. Када се ово остварење монументалне, полиформне, кружне динамике, сведе на носећу смисаону опреку, након свођења остаје опрека *звук/незвук* (као прва разлика између света живих и мртвих), *звук/незвук* протицања воде, као постојбине свега живота. У том основном односу и јесте сажетак силаска у дубоко памћење језика, изведено у циклусу „Пашум воденичког бука“. Уосталом, у песми „Жеравија“ из књиге *Дар и коб* (2006) – насловљеној по речици коју српски језик памти из Вуковог *Српскої рјечника*, јер протиче кроз Тршић – упућује се молба да Жеравија као *жива вода* зашуми, огласи се звуком, и у часу кад нахрупе мукли апокалиптички јахачи: „Зашуми ми, водо, из Троједног зглоба / низ

дубраву тмушну кад крену јахачи, / а вече засјаји из очију гроба.“ Жеравија ће, као топоним што обједињује воду и ватру, у Тешићевој песничкој митологији поеме „Калопера Пера“, бити оглашена као „Мнемосина српска“, богиња Памћења, античка митска матица поезије свих врста.

У „сонету продуженог трајања“ из књиге *Благо Божије* (1993), под насловом „Лиле, ноћ петровска“, усред описа обредно-ритуалне свечаности ватре заостале из затамњених давнина, налазимо и стих подстицајан за овде предузето разматрање: „пјева језик расањен, / (мило му је сјећање).“ Језик се пројављује сећањем из својих основа, јер, ако ћемо према Хајдегеру: „Човек говори тек онда уколико, и само уколико, одговара језику слушајући његов позив.“¹⁷ Исту ће летњу обредну сцену позвати Тешић, помоћу мелодијског памћења, тј. ослушнутог припева „Калоперо Перо“ у истоименој поеми: „У најеву чу се: Калопера Пера! / и вече се сјвори у њејровску лилу. / Давнине нам драјуљ, а њује нам сеја / у њевање њусићи Равијојлу вилу.“ Мелодијско памћење оприсутњује ситуацију обреда, који начас укида проток времена – јер се он понавља на исти начин, у исти дан годишњег календара, уочи Петровдана. Активизам обреда, и песме као његовог саставног дела, древни је одбрамбени гест људске заједнице против пустоши што је наноси пролазност. Свет се овде указује „у друкчијем својству“, заједница обнавља неопходну виталну енергију, песма постаје жива, живоносна стварност:

*Кад њојусићи њажња ђавољем усјиројсјиву
и дежурној злоби кад риймови сјану,
и укаже свей се у друкчијем својсјиву,
из краљичкој кола виленице бану,
ње њиројчка јуњра и њодневи, широм,
у навиљке скује енерњију бившу,
од које се – љељо! – њод небеским виром
њреобрази њривид у слова шњо дишу.*

¹⁷ Мартин Хајдегер, *Мишљење и њевање*, Нолит, Београд, 1982, стр. 152.

Призив богиње Памћења на крају песме-каталога врних женских ликова из српске предањске и повесне меморије приводи нас мисли руског симболисте, Вјачеслава Ивановича Иванова, код кога такође налазимо стапање више митских женских фигура у јединствено Женско начело, у низу елемената упоредиво с Тешићевом митопејском поставком, а у којој се стичу мајка, вода и памћење, извори живота и бесмртности. Песник и мислилац Иванов је, наиме, давно забележио: „Иза три лика Мојри, сестара-судбина, скривала се Једина. Три лика означавају многолику једну суштину [...] а три музе нису ништа друго до једна Мнемозина, њихова мајка, господарица живих вода, која дарива памћење, тј. враћа у живот, даје бесмртност.“¹⁸ Архетипски, митолошки стицај се очитује и код овог српског баштиника мистичног симболистичког наслеђа. С друге стране, вреди навести, у разматраном контексту, следеће Ивановљево образложење питања „културе као иницијативног сећања“, културе као „Вечне Памјати“: „Мнемозина – Вечнаја Памјат: ево другог имена наследног општења у духу и имена силе између живих и преминулих, коју ми људи опредмећеног и расејаног века поштујемо под именом духовне културе, и не знајући за религиозне корене тог поштовања. Култура је култ преминулих, и Вечнаја Памјат је душа њеног живота, првенствено саборног и заснованог на предању.“¹⁹ Истичући да неправилно служимо потомству ако заборављамо „мајке-праузроке“ и уништавамо „дело очева“, песник Иванов закључује: „Само живо осећање бесмртности личности чини да се у нашој заједници по први пут оствари васељенска веза свих живих (код Бога су сви живи) и да се вољно примају поруке свих за све. Вечнаја Памјат је саборна енергија и у смислу

¹⁸ Вјачеслав Иванович Иванов, *Предосећања и њредсказања*, Zepher Book World, Београд, 2001, стр. 184.

¹⁹ *Исто*, стр. 175.

тајне чинодејства; тајно чинодејствује ко јој служи и приноси жртву, попут уметника који је врач Мнемозине и Муза.²⁰

Читалац поезије Милосава Тешића, посвећеног служитеља тајни Памћења, лако ће распознати како се његова пракса саглашава с наведеним речима руског претходника и може се утом досетити, рецимо, вишеделне песме „Белег Стеванов“ (*Млинско коло*) – као погодне поткрепе код Иванова описаног коренског значења културе, што сеже до култа мртвих. Сама реч из наслова, *белеї*, синонимна је речима *знак* или *йираї*, и управљена је ка памћењу, исто као и властито име далеког претка, првог за кога далеки потомци поименце знају²¹. И камени белег и име Стеван из наслова основни су инструменти култа, тј. културе сећања: „Тек глагоље слово – од испране седре / и с пречницом натраг – остатак је гроба.“ И овде је, као у песми „Жички натпис“, знак из прошлости окрњен, дефектан, али довољан за одржање у чину памћења. Из песничког објашњења разумемо да поменуто слово и није заправо слово него „остаци Стевановог гроба личе на улево окренуто слово Г“. Али сам крњетак гробног белега од седре, у песничкој пројекцији, ипак јесте слово, јер је материјални знак што подупире предање о претку, првом коме памте име. И поред тога знака из дугога трајања, у променљивости тона Тешићевог усколебаног лирског доживљаја, „прокапљује очај и тоне сазнање / у глаголе ћутње – у камену ућут“. Али, тај знак ипак не ћути већ изазива, подстиче тренутке епифаније: „За награду срцу, за душевну плату, / у визији краткој са чудом у струји, / наткриљује предак, пред чин у олуји, / багремар под пчелом,

²⁰ *Исїо*, стр. 176.

²¹ У глосару што прати књигу *Млинско коло*, аутор пружа основна, пре свега лексикографска обавештења од значаја за разумевање песама. Уз песму „Белег Стеванов“ записује: „Стеван је далеки предак братства Тешића из бајинобаштанског села Љештанског, о којем се једино зна где му је усамљени гроб.“

ливадак у цвату!“ Означени гроб је, кратко речено, први знак културе. Почетак организованог заједничког памћења, чега су свесни сви рушиоци гробова.

„Срећом, језик има огромну меморију, богату картотеку памћења, у којој чува чистоту своје изворности и све ожиљке света.“²² Ово је становиште савременог песника што је, у доба плиткоумне културе заборављава, као позив разумео потребу да слојевиту речничку резерву упошљава и оплођује у другачијим смисаоним и обликовним порецима, у песничком језику тиме обремененом, али и прочишћеном. А памћење песму иначе дубље утемељује, чини пуновредним приносом духовне борбе непрестане, борбе данас с разлогом појачане.

²² „Камен угаони у сазвежђу кукурека“, стр. 284.



ИЗВОД

СРПСКА ПОЕЗИЈА ДАНАС И ЊЕНО СЕЋАЊЕ

Разуђени простор националне поезије такође је, као и друштвени свет уопште, „место сталних борби за правоснажност значења“ (Пјер Бурдије). Ко арбитрира у тој борби, или шта пресуђује тренутни и дугорочни исход те борбе, данас је неизвесније питање него раније, када смо мислили да виши регулатив културног тока чини своје, по логици упоредивој с динамичним променама годишњег или животног круга. Српска поезија је данас – а то *данас* може се, с разлогом, мерити у распону од четврт века – поље на које су пренете све поларизације из политичке сфере, разорне и жалове. Нешто је више од четврт века протекло од празничног скупа на Гази-Местану, у наметнутој симболизацији потказаног као чворно место свих потоњих регионалних и ширих зала, а четврт века протиче и од фамозног пада берлинског зида, као весника *врлој новој* света, без подела на друштва слободе и тоталитарна. Васко Попа, на почетку деведесетих и при самом личном крају, запишује песму о добу великог ножа који ће нас предвојити, након чега се наше половине више неће препознати. Нисмо убеђени да је песник *Усјравне земље* и *Вучје соли* исувише држао до југословенског јединства, али је његова поента прикладна за опис предвојеног тела српске културе, у првом реду поезије. Уосталом, такву слику могао је замислити песник кога су системске околности и страхови већ били предвојили, на доскорашњег српског културног хероја модерне поезије – и на доцнијег, позног заступника партијски пројектоване, војвођанске оделите приче.

Увелико се, у терминима социологије, говори о културном рату, премда многи у тако шта и даље не желе да поверују, уверени да такав рат, након свих расцепа, никоме (од нас овде) не може бити на корист. Слободан Антонић мапира актуелни културни простор и прегледно разлучује карактерактера: једни су *асиираиивна, сисџемски оислужујућа елиџиа*, или (јасније речено) *глобалисџи*, а други су *ноккомформисџи* или *националисџи*:

Вратимо ли се анализи културног живота Србије, можемо рећи да је мало сумње како је – управо због системског фаворизовања једног типа мисаоних образаца, дискурзивних групаџија, теоријских и уметничких парадигми – поприште такмичења између носилаца аспиративне и нонконформистичке стратегије заправо *веома наџнуџио* на једну страну. Нема равнотеже ни у ресурсима, ни у бројности, ни у 'капијама контроле' између наших културних 'глобалиста' и 'националиста'. Један тим, када на тако нагнутом земљишту напада, лако води лопту низбрдо, а други, када то чини, мора је тегобно терати узбрдо. И то ће бити тако све док траје садашња конјунктура и њој одговарајућа структура доминације светског система.¹

Тако сматра Антонић, а народ би додао да је свака сила за времена.

У јеку ратова деведесетих, усред свих несрећа и колебања, могло се и говорити о аутономији књижевности, о књижевној области као простору за изражавање слободе, о делујућем поетичком плурализму. Потврду такве атмосфере налазимо и у тексту „Нови прилози за савремену српску поезију“ Михајла Пантића и Васе Павковића, којима дугујемо рељефну слику српске поезије последње деценије прошлог века, обухваћену крoвним појмом постмoдерног доба: „Ако појам постмoдерне

¹ Слободан Антонић, „Увод у социологију културног рата (с кратким освртом на Србију)“, у: *Лейоџис Маџиџе српске*, год. 189, књ. 492, св. 4 (октобар 2013), стр. 460.

схватимо у смислу релативизације владавине, односно, доминације једног песничког обрасца, као појам који легитимизује сваки тип стваралачког поступка, уколико је, дакако, тај поступак употребљен на релевантан начин [...] У том оквиру разумећемо да је за савремену српску поезију важнија интерференција различитих а не поклапање истосмерних поетичких гласова, и увидети да поетички легитимитет и књижевну вредност најпре имају песници који се разликују.² Који се разликују. Нема се шта начелно замерити изнетом приступу.

Сабирати непрегледност песничке савремености, то чинити на систематичан и књижевно фундиран начин, свакако није захвално, али је корисно, штавише неопходно предузеће, којег се ретки спремно прихватају. Тако су, након оцртавања генерацијског поетичког хоризонта, Пантић и Павковић настојали да покажу што разноврснији опис савременог писања поезије на српском језику. Претходни заједнички подухват, хрестоматија *Шум Вавилона* (1988) и данас је важно сведочанство, у коме су се нашли и поетички врло несродни аутори. Аутори су представљали реалну, сложену – а не пожељну и сужену слику. Да ли се такав приговор може упутити скорашњем избору из „нове српске поезије“, под насловом *Просјори и фиуре*³, чији је састављач један од њених актера? Може и не мора, јер иницијацијски наступи нових гласова, зарад боље видљивости, имају право и на вишак нетолеранције и на видокрут групе. Особито ако поједини гласоговорници без устезања истичу да је група хомогенија *йолийички* него *йоейички* и да је основна линија раздвајања између њих и свих осталих однос према „наслеђу деведесетих“ – сагласно негативним стереотипима о

² Михајло Пантић, *Нови йрилози за савремену срйску йоезију*, „Григорије Божовић“, Приштина, 1994, стр. 26. Текст је писан заједно са Васом Павковићем.

³ *Просјори и фиуре*, прир. Владимир Стојнић, Службени гласник, Београд, 2011.

Србима током глобалног и регионалног пропагандног рата. Али, како скоро написа у шалозбиљној дијалошкој песми „Песник и музе“ један од најдаровитијих представника најновијег песничког таласа, Никола Живановић (*Carmina Galli*, 2014):

Млади немају укуса за музику,
Млади немају укуса за поезију,
Млади немају укуса за било шта,

А стари настављају да воле оно
Што су волели док су били млади,
Њихов лош укус је изашао из моде.

Култури су потребни само они
Који никада нису били млади,
Слободни од слепих порива.

Култури су потребни они који *никада нису били млади* – млади песник свакако дозива познати стих Јована Христића. Крајем шездесетих година, у занемареној а значајној студији *Облици модерне књижевности* (1969), Христић је изнео становиште које се доследно, стратешки превиђа у критичком говору и зато га изнова наводимо: „Романтично, херојско доба модерне уметности прошло је; и све смо ближи времену када ће се показати потребним да она буде процењена исто онако као што процењујемо класичну, што значи – као сваку другу уметност.“⁴ Да ли је у тој кризи или пометењу мерила један од разлога што и ретке селекције поезије (мислимо на озбиљно засноване) најчешће нису антологије, поготово не опсежнијег захвата, него читанке, избори? Данило Киш је поучавао младе писце да не заступају релативизам вредности. „Хијерархија вредности постоји“, подвлачио је Киш, несклон неким битним ознакама владајућег духа. А на чему ћемо хијерархију заснивати: на мерилима Тренутка или на временитијој залеђини – још је једна тачка неслагања.

⁴ Јован Христић, *Облици модерне књижевности*, Нолит, Београд, стр. 59.

Када смо поменули Кишове савете, слично њему, са преко-океанске раздаљине, Небојша Васовић у стихованим „Саветима српском песнику“, на своме истрајном књижевном фронту распростире дејство беспримерно оштре ироније на све четири стране, или, право рећи, на обе поетичко-политичке крајности српске поезије. Никог не штеди тај вољни бегунац и одскарашњи оптуженик за политичку некоректност, као што, изгледа, не штеди ни себе самога, судећи по песничким текстовима, разнотоним али искуствено и језички провејаним. С једне стране, упућује српског песника да нађе „нешто златасто / византијски неухватљиво“ и узмуља „у језику да нико не разуме“, или „узме речник САНУ“ где има пуно речи „које нико никада чуо није“. С друге пак стране, подсећа да се данас „траже мале теме / (знак културе и елеганције)“: „зато немој о стварима што / узбуђују и сан одузимају / (сан је већ одузет)“. Зато не треба помињати ни „милионе расељених“, никако „гладне / (нарочито не децу) / жене које чешљају канте за ђубре / ни пензионере који се вешају / у главо доба ноћи / о таванице које само што се не сруше“ (*Нека, хвала*, 2014). Најзад, поред сугерисаног немара према судбини света и људи, Васовић помиње и „*сйрасну меру* у којој нема страсти“. Само сржни песници имају право на искључивост, јер не признају друге истине осим оне сопственим искуством оверене – о таквом је и овде реч. Поезија не трпи еуфемизме, за разлику од критике што себи свашта некажњено дозвољава.

Али, *сйрасна мера* јесте лозинка за нешто што нам свима удесно недостаје, а што је баш почетком деведесетих, у књизи *Писмо* (1992), посведочио Иван В. Лалић и тиме се, уз завештајну књигу *Чейири канона* (1996), подигао међу највише песничке вредности, мимо дотадашњих књижевноисторијских редоследа. Ако је ишта обележило почетак деведесетих и крај богатог и растрзаног века, онда је то велико Лалићево финале, у пуном знаку његове ране митолошке фигуре, античке бо-

гиње сећања, Мнемосине. Зато не изненађује што је овај песник 1991. године, на помињање нараслих традиционалистичких појава, одговорио да га више брину „агресивност и нихилизам авангарде [...] Тенденција да се ствара ново, уз погрешну претпоставку да претходно није било ничега; као да је песник неки Робинсон Крусо на пустом острву, и уз то пати од амнезије“.⁵ С њим се, у склопу бодлеровског схватања модерног и отклона спрам авангардних лабораторијских огледа као неупитној вредности, свакако дозива и опомињуће, заиста експресивно виђење Жана Клера: „Није само Хронос, у модерно доба, победио Мнемосину. Та уметност која постепено прождире своје потомство такође напредује, као оцеубица, изгубивши вид.“⁶ Одбрана Сећања од слепог и дивљег налета Тренутка – ето поезији племенитог циља.

У посебно неповољном положају, у оквиру глобалне и локалне превласти Хроноса, тј. Тренутка, али и због огољених стратешких политика, налази се главни ток српске песничке традиције и савремености. Српски мит је, подсетимо, још 1993. године, угледни немачки слависта лоцирао као „мит двосмислен и опасан“, помињући притом и народну епику и Светог Саву и Васка Попу. Поетички плурализам, другим речима, не може да важи за случајеве што су их негативно маркирали дискретни центри моћи. Међу тим случајевима су најостваренији песници, али и читава поетичка усмерења. А скупа с њима, поступно и логично, у вансистемски простор се смешта „политички некоректна“ традицијска подлога. Давнашња ригидност према новом и превратничком, окренула се на супротну страну, у крајњу нетолеранцију према поетикама што налазе „страсну меру“ између националног наслеђа – чије

⁵ Иван В. Лалић, „Одломци о песничком искуству“, у: *Иван В. Лалић, песник*, Народна библиотека, Краљево, 1996, стр. 10.

⁶ Жан Клер, *Одговорности уметника*, Градац, Чачак, 2006, стр. 9.

је упориште у самом песничком језику – и савремених изазова, песничких и егзистенцијалних (што је уосталом једно те исто). Зар више не важи Попин наук да се изван ослонца на песничко тло нашег језика „не може учинити ниједан крилати корак у поезији“, те да се у тој дубини крију „извори наших великих, прошлих и будућих, песничких токова“⁷. Реду идеологизованих сужавања оптике припадају и често потенциране вредносне опреке, не више *урбано/рурално* него *урбано/национално*, при чему је *национално* синоним за *анахроно* и *националистичко*. У полемичкој ватри позиција противника се обично упрости и попусти, сведе на једну димензију, коју је тешко или бесмислено бранити. А поезија је све друго него једна димензија, и кад је прихватимо и када то не чинимо.

У приликама смо, рецимо, када један амбициозни песник антологичар признаје вредност искључиво формално лимитираном, „неримованом Раичковићу“. А тога су мњења и други, прећутно, без потребе да ишта доказују. Није питање техничко: раскид корелације везаног и слободног стиха, о којој су, као неопходности, писали прваци европског модернизма, образлагао је, не тако давно, и Аверинцев: „То што се данас назива верлибром и што по читавом свету истискује друге начине писања поезије, са ретким изузецима је такво да, ако верлибром називамо извесне песме старијих песника [...] онда би за данашњу продукцију требало изабрати неки други назив. [...] Другим речима, живео је [слободни стих, прим. Д. Х.] у снажној напетости између њега и традиционалног стиха. С елиминисањем потоњег (или чак само његовим замагљивањем и слабљењем) ишчезава и набој.“⁸ Друга је ствар што везани стих, после свега, додатно обавезује. На примеру јед-

⁷ Васко Попа, „Од злата јабука“, у: *Сабране њесме*, Друштво Вршац *леја варош*, Вршац, 1998, стр. 590.

⁸ Сергеј Аверинцев, „Ритам као теодицеја“, у: *Српски јуи*, год. 3, бр. 4, Подгорица, јесен 2010, стр. 89.

ног савременог песника Новица Петковић је објашњавао да је „слободни стих, између осталог, отворенији за непосредне, 'сирове' слике и значења, док се у везаноме стиху добија дубља симболичка пројекција, која проистиче из дуже песничке традиције“⁹. Искључивање чиниоца дубине, културног памћења, повлачи и одговарајући однос према песничким средствима што изражавају континуитете. А на плану ревитализације везаног стиха учињено је, у последњих четврт века, толико ефективних напора, од Лалића и Борислава Радовића (у пародијским песмама), до Милосава Тешића као најпосвећенијег прагаоца посткласичног метра.

Описане културнополитичке прилике неизбежно утичу и на књижевну свест, чак и кад се опиремо оштрим поделами унутар књижевног простора. Поетички плурализам и интерференција различитих поетика, одсуство владајућег песничког обрасца, о чему су нам говорили, средином деведесетих, Пантић и Павковић, изгледа, више нису на снази, макар не за читав, донедавно пуновредан или чак магистралан ауторски корпус. Недавно, Тихомир Брајовић се подухватио утврђивања типологије српске песничке савремености.¹⁰ Српска поезија вредна пажње, наводи овај упућени историчар књижевности, „према изазовима овог доба односила се на два дијаметрално супротна начина“. За разлику од претходника у сличном захвату претходне деценије, Брајовић уочава и уважава читу *предовојеност* савремене песничке позорнице, а потом овако описује два супротна песничка одговора: „Први од њих може се описати као *песничка рекујерација* кроз доминантно тематизовање и евоцирање претежно колективне и националне традиције, у релативно широком значењу речи и у подразумеваном

⁹ Новица Петковић, *Словенске њеле у Грачаници*, Завод за уџбенике, Београд, 2007, стр. 214.

¹⁰ Тихомир Брајовић, *Крајика историја њребилва*, Агора, Зрењанин, 2009.

дослуху са захтевима времена [...], а други као *йесничко иновирање* кроз доминантно поетичко проблематизовање неоавангардизма и (пост)модернизма, у оквиру којег се 'горући' проблеми тренутка појављују тек као наговештај, позадина или подразумевани подстицај за својеврсни артистички ескапизам.¹¹ Брајовић истиче да је између ова два приступа могуће „позиционирати и трећи, условно казано 'прелазни' начин, који почива на *йесничкој еманципацији* кроз покушај тематизовања и поетичког усаглашавања традиције тзв. високог модернизма и наступајућег постмодернизма у једном ослобађајућем замаху, заснованом на изразитој артистичкој самосвести, али и на резонованом уважавању универзалних цивилизацијских и уметничких константи“¹².

Премда скрупулозно постављен, Брајовићев опис трију актуелних поетичких сфера има момената код којих ваља застати. Занимљиво је, наиме, да поетичка стратегија главнине буквално прве поставе песника нашег доба, од Попе и Лалића, преко Павловића, Симовића, Бећковића, Нога, Алека Вукадиновића и Милосава Тешића, па све до Новице Тадића, бива означена термином *рекуйерација* – којег уводи Џонатан Калер у вишеструком значењу. Овде пак преваже значење рехабилитације традицијских текстова/кодова и читалачких очекивања, уз истицање да ови песници потврђују *комуниџарно сојсџво* и *колекџивни иденџиџеџи*. Неутралност и основаност избора оваквих описних ознака доводи се у питање кад се у средиште поетичког портрета медијалне линије поставља појам „*еманципације* од зависности поезије у односу на могуће 'наручиоце' и 'узурпаторе' њене самосвојности и аутономности“¹³, док другу, дијаметрално супротну страну одликује опредељење за *иновайџивносџи*.

¹¹ *Исџо*, стр. 13.

¹² *Исџо*, стр. 14.

¹³ *Исџо*, стр. 29.

У овако датој расподели послова *рекуиерайивно* песништво делује најмање атрактивно, нарочито стога што је прикраћено за престижне особине *еманципације* и *иновативности*. Ако, опет, сагледамо да се у прочељу *рекуиерайивној* низа обрео Попа, онда морамо упитати да ли се и овоме светски валоризованом песнику може приговорити мањак *еманципације* и *иновативности* и треба ли, отуда, препустити предност коме другом од прононсираних *иноватора* или *еманципатора*? Исто питање важи за друге песнике, одреда оверене као самосвојне, независно од тематске преокупације или облика јавног деловања. Ако су поетичка самосвест и свест о језичком медијуму услови за песничку *еманципацију* и за стваралачку новину, да ли је без значаја чињеница да су и Павловић и Лалић и Симовић, и Данојлић и Ного и Тешић, рецимо, опробани као врсни есејисти и носиоци замашне књижевне културе, те да је њихова окренутост националном наслеђу избор по призиву језика што га наслеђују, коме су нужно потчињени, а не последица оскудног књижевног образовања или застарелог видика – не искључујући ни савремене утицаје ни упливе из других традиција.

Зар није управо Симовић, поред свих колективних песничких визија што задиру дубоко у мит, присно и сочно певао свагдашње трајање обичног човека, те исказао сав могући распон индивидуалног односа према великим причама историје и идеологије? Заборавља се да је Бећковић три почетне, дијалекатске поеме опремио коментарима што њихов наводни језички и светоназорни анахронизам чврсто везују за изазове књижевне актуелности и да није на томе остао. Шта све треба Ного да испева не би ли понеког убедио да глас личног доживљаја не мора да буде ометен заједничким оквиром предања – или *узалуд све је* пошто је ионако унапред осуђен, мимо поезије саме? Шта све иновативно у домену форме, метра и строфе, архитектонике циклуса, лексике и тематике, није спровео Тешић?

И напoкoн, кo мoжe убeдљивo пoкaзaти дa пoетички чиниoци штo кaрaктеришy аутoрe тзв. *йесничке еманципације* или *инoвације* нису имaнeнтни и пeсницимa кoјимa сe у први плaн стaвљa oптeрeђујући eлeмeнт сoлидaрности прeмa нaрoду кaо прoширeнoј пoрoдици у рeaлним нeвoљaмa и при зaјeдничкoм, увeликo тpaгичнoм искуству – мaдa им тo нијe јeдинa, нeрeткo ни тeжиснa прeокупaцијa? A у пoслeдњe двe дeцeнијe, кoд нeкoлицинe oд рaнијe пoтврђeних аутoрa, примeтнo јe – нe сaмo пoтврђивaњe, нeгo дaљи прoдoр, oснaжeњe изрaзa. Мeњaли сy, прoблeмaтизoвaли и рaзмицaли свoјe пoетичкe грaницe. Мoжeмo чaк, oглeднo, изузeти из oпусa пeсникa „прoзвaних“ зa нeгoвaњe кoлeктивнoг идeнтитeтa свe тaквe дeoницe – oпeт ћe oстaти пeсници првoг рeдa, чији глaс изврe из пoјeдинствa свoгa врeмeнa. Прoбajмo и тo. Тeшкo јe oдупрeти сe пoмисли дa јe oвaкaв принципijелни oтклoн oд нaциoнaлних изврa и oбeлeжјa, тe привилeгoвaњe издвoјeнe индивидуaлистичкe пoзицијe Трeнуткa, сигурaн увoд у прeкoмпoнoвaњe сaврeмeнoг и тpaдицијскoг књижeвнoг пoрeткa, тј. дa сe, нaвoднo у имe eстетскe аутoнoмијe, oбaви свeснa и рискaнтнa, зaпрaвo дaлeкoсeжнa пoлитичкa интeрвeнцијa.

Кaдa нeкo дaнaс гoвoри кaо пoтoмaк нaслeђa aвaнгaрдe, нa штa гa мoжe упутити пoезијa Рaсткa Пeтровићa или Винaвeрa и Црњaнскoг – и нe сaмo oвих вoдeћих аутoрa – кoји сy зaрaњaли у кoлeктивнo, у нaрoдни гeниј, кaо у изврo гдe сy прeпoзнaвaли изгубљeнe и битнe eлeмeнтe *личнoй сoйсѝвa*. A пoмeнутe пeсникe нe врeднујeмo пo тoмe штa сy дeклaрисaли нeгo штa сy пoстигли. Трeбa ли жртвoвaти прoлaзнoм Трeнуткy oнo из прoшлoсти штo нијe прoшлo, чeму сe нијe дaлo дa прoћe – јeр нa тoмe пoчивa и пoвршинa и дубинa наших живoтa? „Прe ћe бити дa сe ми увeк смeштaмo у тpaдицијy“, кoриснo јe пoслушaти Гaдaмeрa, „тo јeст ми oнo штo тpaдицијa гoвoри нe схвaтaмo кaо нeштo другo, кaо нeштo туђe, нeгo јe oнo увeк дeo нaс, узoр или oпoмeнa, нeкa врстa спoзнaјe дa сe

наш каснији историјски суд једва може сматрати сазнањем, пре је тај суд најнепристрасније стапање с традицијом.¹⁴ Традицију као део нас, стога и националну, не треба ни бранити, она је прећутно одбрањена живим оваплоћењем у делима наших најбољих песника који мењају њен дотадашњи поредак, увек на другачији, пресудно индивидуалан начин. Али је нема смисла ни прекрајати – него водити дијалог, па нека буде напет и непријатан. Још мање је ваља порицати, јер тада доспемо и до самопорицања – значи нидокле.

Најтеже је кад се давно решена питања изнова постављају као нерешена, а бриљантне есејистичке странице о поезији и традицији исписао је пре пола века Зоран Мишић, док је његов пријатељ Васко Попа, и не само он, чинио крилате кораке ослоњене на слојевито тло наше језичке меморије. Написао је Мишић и ово:

Поезија неће победити у знаку било које од постојећих или будућих крилатица које почињу трећим лицем безличног глагола требати. Такве безличне крилатице могу да рађају само безличну поезију. Победиће она поезија чији носиоци буду снажне, целовите, аутентичне личности, које су схватиле правац, брзину и ћуди матице нашег времена. Постоји само једна спасоносна формула: оставити се трагања за формулама и поћи у потрагу за својом личношћу, затуреном под толиким наслагама формула, крилатица и шема.¹⁵

Колико пута смо се уверили у тачност овог општег увида, читајући гласну и побуњену безличност што би да влада, ексклузивну поглавито са својих амбиција и прокламација, непотврђених у књижевној пракси и у пословично „недораслој“ књижевној средини? Ако је изнађена, личност проговара кроз поезију, артикулацијом кључних искустава у смисло-

¹⁴ Ханс-Георг Гадамер, *Истина и метод*, Федон, Београд, 2009, стр. 366.

¹⁵ Зоран Мишић, *Реч и време II. Песничко искуство*, Нолит, Београд, 1963, стр. 21.

творном поретку. Ту чак ни недостатна критика нема куд. Зато не можемо разумети када, као прву збирну црту нових песничких гласова у споменутом избору *Просјор и фијуре* агилни промотер истакне „праћење теоријских модела“. Чему раздвајати у поезијом постављеним координатама високо остварене ауторске личности, чија је узајамност значајнија него разлике у класком домену политичности. „Тамо где влада новограђанско брбљање“, вели Петер Слотердајк, „настаје глад за есенцијалним знацима, крвавим бразготинама и жиговима егзистенције“¹⁶, а где ћемо их изнаћи него у лирском одмеравању наших живота и бивших, упамћених. Можемо довека надмоћно преиспитивати простор језика, сурово разарати „недостатно“ и „злочиначко“ наслеђе, и ништа поштено не испитати, нити напипати. Некима је тако лагодније и не могу другачије, али преиспитивање није крај, него тек припремни корак песничке праксе. Кад се коме посрећи додир згуснутог живота и исто таквог језика, онда долазе разврставања, зарад оријентације у песничком атару. Али неопходно је да се најпре у самој песми спорна питања реше. Изван поезије нема решења, но само мучне борбе за правоснажност значења, у датом тренутку. А Тренутак очас мине и нестане, ако се не утисне у дуго и пробрано Сећање поезије.

¹⁶ Петер Слотердајк, *Тейовириани живои*, Дечје новине, Горњи Милановац, 1991, стр. 28.

Напомена аутора

Индекс имена

Белешка о аутору

НАПОМЕНА АУТОРА

Текстови који сачињавају књигу *Пућ ка усјравној земљи* настајали су засебно и објављивани у научним зборницима и периодичи (2012–2016), али у склопу ауторског плана да постану саставни делови јединствене проблемске студије. У студији се, на прекретничким ауторским примерима, бавимо једним процесом дугог даха и знатног књижевног значаја. То је пут креативног превладавања, често споља наметане, опреке између националних културних основа и модерних песничких изазова: преиспитивања затечених модела и обликовања савремене и продуктивне традицијске свести.

Не сматрамо случајним да су најостваренији модерни српски песници описано подручје с појачаном пажњом третирали унутар својих имплицитних и експлицитних поетика, а да историја књижевног живота бележи (премда радије пропушта да то чини) вруће, спорадично обнављане расправе које су водили критичари, песници и идеолози – каткад у помешаним улогама. Проблем, отуда, има књижевноисторијску, поетичку и културнополитичку страну. Настојали смо да све назначене стране буду довољно осветљене, веродостојно и прегледно обухваћене.

Овај нас вишестрани проблем окупира од раније, тако да су међу укупно двадесет четири одељка ове студије о „модерној српској поезији и њеној културној самосвести“ унете и четири теме из наших претходних ауторских књига – две редиговане а две темељно прерађене и допуњене, зарад уклапања у нову и припадајућу целину.

ИНДЕКС ИМЕНА

- Абрашевић, Коста 60
Аверинцев, Сергеј (Сергей
Аверинцев) 301, 327, 381
Агапкина, Т. А. (Татјана
Агапкина) 233
Андрић, Иво 27, 96, 350
Антонијевић, Дамњан 221, 237
Антонић, Слободан 376
Аполинер, Гијом (Guillaume Apollinaire) 152, 186
Асман, Јан (Jan Assmann) 50, 347,
353–354, 356
Атанасијевић, Ксенија 24
- Барт, Ролан (Roland Barthes) 197,
203–206, 304
Бахтин, Михаил (Михаил Бахтин) 328
Бегић, Мидхат 50
Бергсон, Анри (Henri Bergson) 84, 103
Бећковић, Матија 333–344, 383–384
Бијелић, Влаћ 346
Благојевић, Десимир 163, 270–271
Блок, Александар 211
Богдановић, Димитрије 322, 325
Богдановић, Милан 57, 170–171
Бодлер, Шарл (Charles Baudelaire)
152, 157, 159, 197
Бојић, Милутин 27, 53, 58, 139–141,
192, 207
Бонавентура, Свети 53
Борхес, Хорхе Луис (Jorge Luis
Borges) 306
- Брајовић, Тихомир 65, 304, 382–383
Бретон, Андре 33, 126, 157, 203, 226
Брјусов, Валериј (Валерий Брюсов)
269
Бурдије, Пјер (Pierre Bourdieu) 375
- Вајда, Ђерђ М. (György M. Vajda) 160
Вајсборт, Данијел (Daniel Weissbort)
12
Валери, Пол (Paul Valéry) 39, 41–43,
55, 152, 157, 293
Васиљев, Душан 191–192
Васовић, Небојша 379
Вебер, Жан-Пол (Jean-Paul Weber)
39, 41
Велмар-Јанковић, Владимир 24–26,
30–33, 103
Велмар-Јанковић, Светлана 89–90
Венцловић, Гаврил Стефановић 344
Вергилије Марон, Публије 312, 315–
317
Верлен, Пол (Paul Verlaine) 62
Видаковић, Милош 59, 79–86
Винавер, Станислав 25, 27, 31, 53–
54, 58–59, 63, 67, 119, 129, 137–
150, 157, 189–190, 205, 247–248,
334, 385
Витгенштајн, Лудвиг (Ludwig
Wittgenstein) 228
Витман, Волт (Walt Whitman) 309
Вишњић, Филип 101, 118, 122,
125–126, 251, 364

- Владиславић, Сава 353, 355
 Вујић, Владимир 24, 26–27, 31, 103
 Вукадиновић, Алек 383
 Вукићевић, Дејан 216
 Вуковић, Ђорђевије 183, 227, 308
 Вучковић, Радован 47–48, 83, 152
- Гадамер, Ханс-Георг 34, 142, 225–226,
 271, 297–298, 361–362, 385–386
 Гађиновић, Владимир 22, 48, 74
 Гвозден, Владимир 48–49
 Глигорић, Велибор 207
 Гордић, Славко 302
 Грубач, мајстор 357
 Грујић, Никанор 216
 Гундулић, Иван 52
- Давичо, Оскар 31–32, 170, 207–220,
 258
 Дамњановић, Срђан 24
 Данило III, патријарх 230, 326
 Данојлић, Милован 213, 260, 265, 384
 Данте Алигијери (Dante Alighieri)
 53, 196
 Дедијер, Владимир 72
 Дединац, Милан 86, 109–110, 151–
 168, 170, 194, 201, 307–308
 Делић, Јован 49, 195–196
 Демостен 52
 Деспот Стефан Лазаревић 262, 287
 Димитријевић, Владимир 132
 Димитријевић, Коста 258
 Доментијан Хиландарац 215, 327, 329
 Дреновац, Никола 243
 Држић, Марин 52
 Дучић, Јован 21–22, 27, 37–55, 62,
 68, 74, 81, 105, 212, 303, 327,
 344, 348, 353–355, 357
 Душан Немањић, цар 53
- Ђурић, Милош 103
 Ђого, Гојко 240
- Елијар, Пол (Paul Éluard) 190
 Елиот, Томас Стернс (Thomas Stearns
 Eliot) 196, 212–213, 215, 219, 289
 Еренрајх, Макс 260–262
- Жерајић, Богдан 84
 Живановић, Никола 378
 Живковић, Васа 103
 Живковић, Драгиша 20
- Зоговић, Радован 207
 Зорић, Павле 331
 Зурковић, Стефан 164
- Иванов, В. В. (Вячеслав Всеволодович
 Ива́нов) 362–363, 365
 Иванов, В. И. (Вячеслав Ива́нович
 Ива́нов) 370–371
 Илић, Данило 78
 Илић, Драгутин 60
 Исус Христос 99, 118, 134–135,
 233, 329
- Јакобсон, Роман (Роман Якобсон)
 334
 Јевтић, Боривоје 75, 80
 Јелена Анжујска, краљица 53
 Јеремић, Драган М. 209–210, 276
 Јеротић, Владета 234
 Јовановић, Александар 230, 291, 302
 Јовановић, Слободан 18–19, 25, 31
 Јовић, Бојан 111, 177
 Јолес, Андре (André Jolles) 311
 Јонеско, Ежен (Eugène Ionesco) 336
 Јунг, Карл Густав (Carl Gustav Jung)
 46, 94–95, 99, 106–107, 110, 119,

- 130, 132–133, 185, 196, 225, 231–232, 234, 304, 362
 Јуришевић, Миодраг 171
- Кавафи, Константин (Κωνσταντίνος Π. Καβάφης) 290
- Калер, Џонатан (Jonathan Culler) 383
- Капор, Момо 334
- Карађорђе Петровић 27, 122
- Караџић, Вук Стефановић 13, 18–20, 137, 217, 268, 305, 308–309, 364, 368
- Кашанин, Милан 37–38, 60, 65, 69–70, 102, 366
- Киш, Данило 378–379
- Кјеркегор, Серен (Soren Kierkegaard) 99
- Клер, Жан (Jean Clair) 380
- Клеут, Марија 240
- Кладел, Пол (Paul Claudel) 212
- Клаге, Ролф-Дитер (Rolf-Dieter Cluge) 158
- Ковачевић, Сава 262
- Којен, Леон 61
- Колунџија, Драган 260
- Кољевић, Светозар 240
- Константиновић, Радомир 31–32, 132, 215, 217
- Корнхаузер, Јулијан (Julian Kornhauser) 130
- Королија, Мирко 81
- Костић, Лаза 11, 33, 90, 126, 128, 152, 164, 201–203, 261, 340
- Кочић, Петар 76
- Крњевић, Хатица 111, 222, 236, 263
- Куленовић, Скендер 169–179
- Курцијус, Ернст Роберт (Ernst Robert Curtius) 354, 362
- Лазар Хребељановић, кнез 33, 126, 199, 203, 230, 287, 323
- Лазаревић, Бранко 59–60, 63, 68
- Лакан, Жак (Jacques Lacan) 116
- Лалић, Иван В. 28, 122, 184, 218, 221, 230, 235–236, 286, 289–301, 379–380, 382–383
- Лауер, Рајнхард (Reinhard Lauer) 239, 240
- Лиотар, Жан-Франсоа (Jean-Francois Lyotard) 228, 300
- Лихачов, Дмитриј (Дмитрий Лихачёв) 330
- Лома, Миодраг 91, 106
- Ломпар, Мило 19
- Лотман, Јуриј (Ю́рий Лóтман) 17, 22, 28–29, 226–227, 363
- Лотреамон (Lautréamont) 152
- Лукић, Велимир 260
- Лукић, Света 160
- Луковић, Стеван 62
- Мајаковски, Владимир (Владимир Маяковский) 196, 211
- Максимовић, Десанка 302, 307
- Маларме, Стефан (Stéphane Mallarmé) 157, 159–160, 203
- Малетић, Ђорђе 20
- Малро, Андре (Andre Malraux) 197
- Мандић, Светислав 211
- Манојловић, Тодор 100, 102–103
- Маринети, Филипо Томазо (Filippo Tommaso Marinetti) 82, 84
- Марковић, Вито 286
- Марковић, Светозар 32, 216
- Маркс, Карл (Carl Marx) 78
- Матавуљ, Симо 66
- Матић, Душан 219
- Методије Солунски 124
- Мештровић, Иван 79–82
- Микић, Радивоје 204, 270, 272
- Милановић, Александар 305–306

- Милетић, Светозар 93
 Милица Хребељановић, кнегиња 53
 Милош Обреновић, кнез 217
 Миљковић, Бранко 32, 161, 163,
 198, 206, 209–214, 216, 241, 245,
 258–275
 Минц, Зинаида 229
 Миочиновић, Мирјана 128, 131
 Мирковић, Никола 38
 Мирослав, кнез 357
 Михајловић, Борислав Михиз 241
 Митриновић, Димитрије 22, 26, 48,
 59, 64, 72–86
 Мицић, Љубомир 103
 Мишић, Зоран 30–31, 33, 54, 73–
 74, 121, 126, 154–156, 171, 178,
 183–206, 207, 210, 212, 214, 218,
 223–224, 241, 243–244, 261, 270,
 272, 277, 279, 283–284, 289,
 313–314, 321–322, 332, 386
 Мурат, султан 340
 Настасијевић, Момчило 11–12, 23–
 26, 31, 86, 101, 104, 121, 127–136,
 178, 192–193, 198, 224, 229, 231,
 271, 280, 327, 336, 363
 Настасијевић, Светомир 131
 Нервал, Жерар де (Gérard de
 Nerval) 197
 Николај Велимировић, Свети 79
 Новаковић, Јелена 226
 Новалис 196
 Ного, Рајко Петров 28, 38–39, 170,
 240, 345–358, 383–384
 Нодило, Натко 93
 Нојман, Ерих (Erich Neumann)
 110–111, 115, 117
 Нушић, Бан 140
 Његош, Петар II Петровић 21, 101,
 122, 144, 148, 150, 202, 223, 280, 342
 Обрадовић, Доситеј 18, 23
 Орвел, Џорџ (George Orwell) 341
 Орфелин, Захарија 283
 Павић, Милорад 17–18, 20
 Павковић, Васа 376–377, 382
 Павловић, Миодраг 28–29, 48, 127,
 134, 181, 183, 185, 187, 189–190,
 194, 198, 203, 212, 214, 216, 218,
 227, 276–288, 383–384
 Паз, Октавио (Octavio Paz) 11
 Пајић, Петар 256
 Пајсије Јањевац, патријарх 287
 Палавестра, Предраг 22, 48, 60, 74,
 86, 189, 195, 208
 Пандуровић, Сима 64
 Пантић, Михајло 376–377, 382
 Паунд, Езра (Ezra Pound) 212, 308–309
 Пенингтон, Ен (Anne Pennington) 229
 Пенчић, Сава 210
 Перишић, Миодраг 314
 Петар Велики, цар 355
 Петковић, Владислав Дис 33, 64–
 66, 79, 83, 126, 152, 155, 158, 203
 Петковић, Новица 23, 33, 90, 92,
 103–104, 106, 118, 124, 129–130,
 171, 178, 203, 225–226, 270, 305,
 354, 382
 Петров, Александар 14, 94, 151,
 163–164, 178, 226, 234
 Петровић, Вељко 68, 73, 79
 Петровић, Растко 12, 23, 25–26, 28,
 30–31, 33, 83, 86, 92, 101, 104,
 108, 109–126, 129, 152–157,
 159–160, 170–171, 174–179,
 190–194, 198, 203, 224, 241, 249,
 270, 292, 307, 312, 317, 363, 385
 Пиндар 315
 Попа, Васко 11–14, 17, 28, 30, 32–
 33, 121, 127–128, 134, 183, 187–

- 189, 194, 198, 206, 211, 216, 218, 221–240, 241, 245, 258–259, 261–262, 269–270, 272, 280, 305, 308, 314, 363, 375, 380–381, 383–384, 386
- Поповић, Богдан 18, 59–60, 65, 79, 82, 128, 158–159, 279, 283–284
- Поповић, Богдан А. 213–214
- Поповић, Јован Стерија 11, 20
- Придом, Сиаи (Sully Prudhomme) 62
- Принцип, Гаврило 92–93, 321
- Продановић, Радомир 280
- Путник, Радомир 145
- Раденковић, Љубинко 233
- Радичевић, Бранко 20–21, 101, 151, 153–155, 164, 168, 194, 199, 201, 280, 308–309
- Радичевић, Бранко В. 193, 241–257, 346
- Радовановић, Милорад 305
- Радовић, Борислав 13, 163, 228, 302–318, 382
- Радојчић, Саша 143
- Раичевић, Горана 102
- Раичковић, Стеван 151, 155, 162–163, 169, 241, 286, 381
- Ракић, Милан 62, 65, 69
- Расин, Жан (Jean Racine) 196
- Ратковић, Ристо 189
- Реверди, Пјер (Pierre Reverdy) 190
- Рембо, Артур (Arthur Rimbaud) 152–153, 157, 159–161, 232
- Рилке, Рајнер Марија (Rainer Maria Rilke) 296
- Рикер, Пол (Paul Ricoeur) 195, 266
- Ристић, Јован 93
- Ристић, Марко 30, 126, 154, 157, 185, 191–192, 194, 198
- Ричардс, Ајвор Армстронг (Ivor Armstrong Richards) 215
- Сава, Свети 28, 53, 104, 217, 235, 240, 278, 283, 287, 332, 380
- Секулић, Исидора 49, 61, 63–64, 67, 79, 110, 129, 195, 202
- Сен-Џон Перс (Saint-John Perse) 190
- Силуан, монах 283
- Симеон Немања, Свети 53, 124, 217, 287
- Симић, Чарлс (Charles Simic) 228
- Симовић, Љубомир 28, 106–107, 128, 141–142, 242, 256, 286, 321–332, 346, 383–384
- Скерлић, Јован 21, 25, 27, 53, 56–71, 72–74, 77–80, 86, 139, 142, 277, 284
- Слијепчевић, Перо 59, 64, 76, 78, 80
- Слотердајк, Петер (Peter Sloterdijk) 387
- Соларић, Павле 20
- Стамболић, Милош 278
- Старчевић, Анте 93
- Стефан Првовенчани, краљ 54, 366
- Стојановић Пантовић, Бојана 84, 139, 142
- Стојковић, Живорад 170
- Стојнић, Владимир 377
- Суботић, Јован 20
- Тадић, Новица 383
- Тереза од Авиле, Света 53
- Тешић, Гојко 259
- Тешић, Милосав 28, 32, 359–372, 382–384
- Толстој, Светлана (Светлана Толстаја) 233
- Требјешанин, Жарко 119
- Трлајић, Глигорије 20
- Туцовић, Димитрије 32
- Ћипико, Иво 66
- Ћирило (Константин) 217, 286

- Бопић, Бранко 169
 Боровић, Владимир 356
 Бурчин, Милан 62
- Ујевић, Тин 152
 Урош Немањић, цар 287
 Урошевић, Влада 232
 Ускоковић, Милутин 56, 64
 Успенски, Борис (Борис Успенский) 226–227
- Флакер, Александар 245
 Фрај, Нортроп (Northrop Frye) 197
 Франц Фердинанд (Franz Ferdinand) 341
 Франциско Асишки, Свети (San Francisco d'Assisi) 52
 Фридрих, Хуго (Hugo Friedrich) 66
 Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 92, 94, 130, 133, 196
- Хавелок, Ерик (Eric Havelock) 306, 311
 Хајдегер, Мартин (Martin Heidegger) 195, 274, 369
 Хајдук-Вељко Петровић 262
 Хаџић, Јован (Милош Светић) 20, 217
 Хераклит 203, 322
- Хердер, Јохан Готфрид (Johann Gottfried Herder) 20
 Херцег-Стефан Вукчић Косача 357
 Хитлер, Адолф 341
 Хјуз, Теа (Ted Hughes) 12, 230
 Хомер 53, 312, 315–317
 Христић, Јован 55, 204, 212–213, 278, 289–301, 378
- Цицерон, Марко Тулије (Marcus Tullius Cicero) 52
 Црњански, Милош 23, 25–28, 31, 69–71, 83, 86, 89–108, 151–152, 154–155, 162, 164, 168, 172–173, 178, 188, 193–194, 198, 212, 252, 321, 385
- Чајкановић, Веселин 246, 264
 Чарнојевић, Арсеније III, патријарх 344
- Џацић, Петар 274
 Џејмсон, Фредерик (Frederic Jameson) 240
- Шантић, Алекса 68, 73, 76
 Шмеман, Александар 328–329
 Штајгер, Емил (Emil Staiger) 348
 Шћепановић, Блажо 262, 264

БЕЛЕШКА О АУТОРУ

Драган Хамовић је рођен у Краљеву (1970). Дипломирао, магистрирао и докторирао на Филолошком факултету у Београду, из области српске поезије двадесетог века. Пише песме, есеје, критике, бави се уредничким и приређивачким радом. Био је главни и одговорни уредник часописа *Повеља* и управник Народне библиотеке „Стефан Првовенчани“ у Краљеву, уредник у Заводу за уџбенике, а сада је сарадник Института за књижевност и уметност у Београду.

Објавио је следеће књиге: *Мракови, рује* (песме, 1992), *Намештеник* (поема, 1994), *Ствари овдашње* (есеји, 1998), *Песничке ствари* (есеји, 1999), *Последње и прво* (есеји и критике, 2003), *С обе стране* (есеји и критике, 2006), *Мајична књија* (песме, 2007), *Албум раних стихова* (песме, 2007), *Лето и цицај* (студија, 2008), *Песма од њочейка* (есеји, критике и записи, 2009), *Раичковић* (студија, 2011), *Жежено и нежно* (песме, 2012), *Мајични њростор* (есеји, 2012), *Змај у јајету* (наивне песме, 2013) и *Тиска* (песме и записи, 2015). Један од аутора монографије *Морава* (2006). Поред низа књига и тематских зборника, приредио *Сабране њесме Новице Тадића* у пет томова (2012).

Добитник је Награде „Милан Богдановић“ за књижевну критику, Награде САНУ из Фондације Бранка Ћопића за песничку збирку *Мајична књија*, а поводом збирке *Змај у јајету* примио је „Змајев песнички штап“ на Змајевим дечјим играма и Награду „Момчило Тешић“.

Драган Хамовић
ПУТ КА УСПРАВНОЈ ЗЕМЉИ
*Модерна српска поезија
и њена културна самосвест*

Издавач
ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
Краља Милана 2, Београд
www.ikum.org.rs

За издавача
др Бојан Јовић, научни саветник

Лектура и коректура
Аутор

Тираж
400

Штампа

Ш Т А М П А

Београд, 2016.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09-1"19/20"

ХАМОВИЋ, Драган, 1970–

Пут ка усправној земљи : модерна српска поезија и њена културна самосвест / Драган Хамовић. – Београд : Институт за књижевност и уметност, 2016 (Београд : Чигоја штампа). – 399 стр. ; 19 cm

"Монографија представља резултат рада на пројекту 'Смена поетичких парадигми у српској књижевности XX века: национални и европски контекст' ... --> прелим. стр. – Тираж 400. – Белешка о аутору: стр. 399. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Регистар.

ISBN 978-86-7095-226-3

а) Српска поезија – 20в–21в

COBISS.SR-ID 222262284